WOLFGANG ISER

EL ACTO DE LEER

Teoría del efecto estético

Traducción del alemán
por
J. A. GIMBERNAT

Traducciones del inglés
por
MANUEL BARBEITO

taurus



Título original:
Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung

ISBN: 3-7705-1390-8

Cubierta
de
EUGENIA ALCORTA

TAURUS EDICIONES
Príncipe de Vergara, 81, 1.° - 28006 MADRID
ISBN: 84-306-2176-8
Depósito Legal: M. 14.644-1987
PRINTED IN SPAIN

A) LOS ACTOS DE COMPRENSIÓN DEL TEXTO

1. La armonía entre texto y lector

Los modelos del texto sólo circunscriben en todo momento un polo de la situación de la comunicación. Por tanto, repertorio y estrategias solamente disponen al texto —cuyo potencial proyectan y preestructuran, pero que necesita de la actualización por medio del lector— para que pueda ser recibido. La estructura del texto y la estructura del acto, consecuentemente, constituyen los complementos de la situación de comunicación, que se realiza en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia. Esta transferencia del texto a la conciencia del lector, frecuentemente es atendida como si éste se viera exclusivamente suministrado por el texto. Cierto que el texto inicia su transferencia; pero ésta sólo es capaz de lograrse, si por su medio se reclaman aptitudes de la conciencia —de captación como de reelaboración—. Mientras el texto se refiere a estas realidades dadas —a las que sin duda también pertenece el repertorio social de conducta de sus posibles lectores— es capaz de producir los actos que conduzcan a su interpretación. Si el texto se completa en la constitución de sentido que debe ser culminada por el lector, entonces funciona primariamente como indicador de lo que hay que realizar y que por tanto todavía no puede ser lo producido. Hay que subrayar, pues, este hecho, porque una serie de teorías actuales acerca del texto, muchas veces transmiten la impresión como si un texto se «fabulara» en cierto modo desde sí mismo frente a la conciencia de sus lectores. Esto no es correcto, no sólo con respecto a las teorías acerca del texto que se orientan en el ámbito lingüístico, sino

tampoco con respecto a las de procedencia marxista, como se ha mostrado recientemente en el término de «presupuesto de recepción» acuñado por los especialistas de la República Democrática Alemana [1]. Ciertamente el texto es un presupuesto estructurado para sus lectores; sin embargo, cómo debe pensarse «la recepción» de este «presupuesto». ¿Es algo más que sólo una forma directa de «internalización» por medio del lector? Teorías de tal índole acerca del texto sugieren siempre la sospecha de que la comunicación sólo fuera representable como una vía unidireccional entre texto y lector. Por esta razón parece necesario lograr describir la lectura como un proceso de un efecto cambiante, de carácter dinámico, entre texto y lector. Pues los signos del texto o, en caso dado, sus estructuras adquieren su finalidad en cuanto que son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la conciencia del lector. Con ello se expresa a la vez que estos actos, producidos por el texto, se sustraen a una conducción omnímoda que sería efectuada por el texto. Esta brecha, ciertamente, fundamenta en primer lugar la creatividad de la recepción.

Tal interpretación se puede apoyar mediante una relativamente temprana corroboración en la literatura. Laurence Sterne notaba ya en *Tristram Shandy* (II, 11): «... ningún autor que comprenda los límites precisos del decoro pretendería pensarlo todo: el respeto más profundo que se puede rendir al entendimiento del lector es repartir este asunto amistosamente con él y dejarle algo que imaginar por su parte» [2]. Autor y lector, pues, participan en sí el juego de la fantasía, que ciertamente no se iniciaría si el texto pretendiera ser algo más que sólo regla de juego. Pues la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, lo que quiere decir: Allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras capacidades. Sin duda que existen límites de tolerancia de esta capacidad, que son transgredidos cuando se nos expresa todo muy claramente o cuando lo dicho amenaza a diluirse difusamente; de forma que el aburrimiento y el cansancio ilustran los puntos límites que por lo general indican nuestra retirada de la participación.

[1] V. Manfred Naumann, p.e., *Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlín y Weimar, 1973, pág. 35.

[2] Laurence Sterne, *Tristram Shandy* II, 11 (Everyman's Library), Londres, 1956, pág. 79.

Si todavía Sterne había coloquiado con su lector acerca de la participación que se le adjudicaba en el suceso narrado, dos siglos más tarde para Sartre —al que ciertamente no se le puede conceder ninguna afinidad interna con los humoristas del siglos XVIII— la productividad exigida al lector se convierte en un «pacto»[3]: «El acto creador en la producción de una obra es sólo un momento incompleto, abstracto: si sólo existiera el autor podría escribir como le placiera —la obra nunca nacería como objeto, el autor debería dejar la pluma o desesperarse. Pero el *acontecimiento* de escribir influye como correlativo dialéctico el acontecimiento de la lectura, y ambos actos relacionados exigen dos seres humanos que actúen diversamente. El empeño aunado de autor y lector permite que nazca el objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. El arte existe sólo para los otros y mediante éstos»[4].

2. El punto de visión móvil

Hay que preguntarse en qué medida posee este hecho una estructura intersubjetiva accesible a ser descrita. Pues, por una parte, el texto es *sólo* una partitura y, por la otra, las diferentes capacidades individuales del lector son las que instrumentan la obra. Una fenomenología de la lectura debe consiguientemente explicar los actos de comprensión mediante los que el texto queda traducido en la conciencia del lector. Nosotros no estamos nunca en condiciones de asumir un texto en un solo instante, totalmente en *oposición* a la percepción del objeto, que quizá no ha captado enteramente su objeto en el acto de acceder a él, pero que en tal acto lo tiene ya ante sí como un todo. Ya en este respecto, un texto se diferencia de los objetos de la percepción, aun cuando al igual que éstos tiene que ser comprendido. Mientras el objeto de la percepción se presenta como un todo ante la mirada, un *texto sólo* puede abrirse como «objeto» en la fase final de la lectura. Mientras al objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él. De todo esto se sigue que sirve de base a la relación entre texto y lector un modo de comprensión, diferente al proceso de la percepción. En vez de una relación sujeto-objeto, el lector como punto de perspectiva se mueve a través de su ámbito de objetos. Como punto de visión móvil en el interior de lo que hay que interpretar, condiciona la peculiaridad de la comprensión de los objetos estéticos de los textos de ficción.

[3] Jean-Paul Sartre. *Was is Literatur?*, Hamburgo, 1958, pág. 35.
[4] *Ibid.*, págs. 27 y s.

Este hecho general, todavía se complica, porque los textos de ficción no se agotan en la denotación de objetos dados empíricamente. Ciertamente tales textos —como ha mostrado la discusión acerca del repertorio— seleccionan del mundo de los objetos empíricos; sin embargo, sólo la despragmatización que tiene lugar allí indica que ya no se trata de la descripción de los objetos, sino de la transformación de lo descrito. La denotación presupone una referencia para poder aclarar en qué sentido tiene lugar la descripción. Pero la despragmatización de los textos de ficción rompe estos marcos de referencia a fin de descubrir en lo descrito algo que era imposible de ver cuando regía la referencia. Al lector se le impide de este modo una importante posibilidad de distancia que siempre se da, cuando un texto lo que predominantemente hace es denotar. En lugar de comparar si el texto describe el objeto pretendido correcta o falsamente, adecuada o inadecuadamente, etc., el lector debe constituir frecuentemente el «objeto» en contra del mundo habitual del objeto que invoca el texto.

De ello se infiere también, ciertamente, una relación entre texto y lector; sin embargo, en vez de la relación habitual sujeto-objeto, que sirve de base al acto de comprensión en la percepción, un texto que prescinde de la capacidad referencial, permanece trascendentemente frente al cambiante punto de visión. Estar inmerso y a la vez sobrepasado por aquello en donde se está, es lo que caracteriza la relación entre texto y lector. Aunque el lector es un punto que se desplaza incesantemente en el texto, éste sólo se le hace actual en fases; es característico de estas fases que ciertamente en ellas esté presente el carácter de objeto del texto, pero que a la vez aparezca como inadecuado. Pues el carácter de objeto siempre es algo más que lo que el lector es capaz de actualizar de él en el tramo correspondiente del momento de la lectura. Consecuentemente, el carácter de objeto del texto no es idéntico con ninguna de las formas de manifestación en el flujo constante de la lectura que discurre en el tiempo, puesto que su totalidad sólo se adquiere mediante síntesis. Por su medio el texto se traduce en la conciencia del

lector, así que el carácter de objetividad del texto comienza a construirse como un correlato de la conciencia por medio de la secuencia de las síntesis. Estas síntesis ciertamente no se producen según determinados segmentos de la lectura, más bien esta actividad sintética se encuentra viva en todos los instantes que recorre el punto de visión móvil.

Por tanto, en lo que sigue, reducimos primeramente el proceso de la lectura a un instante paradigmático, a fin de poder entender el carácter de actividad sintética de ese momento. Si en un primer paso limitamos el análisis a la perspectiva de la frase que se lee, entonces este hecho se puede sostener con los logros, empíricamente obtenidos, de la psicolingüística. Lo que allí se llama «logitud de campo audiovisual» [5] describe el espacio del texto que siempre somos capaces de abarcar con la vista en los momentos correspondientes de la lectura y desde allí podemos divisar anticipadamente el siguiente. De ello se infiere «... que la decodificación procede por trozos más bien que por unidades de palabras y... que estos trozos se corresponden con las unidades sintácticas de la frase» [6]. Las unidades sintácticas de las frases marcan a la vez la dimensión de percepción mínima que permanece todavía en el texto, aun cuando estas unidades ya no son exclusivamente identificables como objetos de la percepción.

En relación a las operaciones de los textos de ficción siempre hay que considerar que no se realizan en la denotación de los objetos empíricamente dados. En consecuencia existe el máximo interés en cuál sea el correlato de la frase. Pues el mundo presentado de los textos de ficción se construye a partir de estos correlatos intencionales de la frase. «Las frases se vinculan mutuamente de distinta manera en unidades de sentido del grado más alto, que muestran una estructura muy diversa, y así se originan estas totalidades, como, por ejemplo, una narración, una novela, un diálogo, un drama, una teoría científica. Por otra parte, no sólo se constituyen los hechos que corresponden a las

[5] V. I. M. SCHLESINGER, *Sentence Structure and the Reading Process*, La Haya, 1968, págs. 27 y ss. La amplia coincidencia entre «eye-voice span» con el espacio de la memoria momentánea lo ha mostrado Frank SMITH, recurriendo a los hallazgos psicolingüísticos, *Understanding Reading. A Psycholinguistic Analysis of Reading an Learning to Read*, Nueva York, 1971, págs. 196-200. Allí se expresan referencias importantes acerca de la relación de la «eye-voice span» con respecto a la «identification of meaning».

[6] SCHLESINGER, pág. 42; v. ulteriormente Ronald WARDHAUG, *Reading. A Linguistic Perspective*, Nueva York, 1969, pág. 54.

frases singulares, sino también sistemas completos de hechos de muy diversos tipos, como situaciones objetivas, complicados procesos entre las cosas, conflictos y coincidencias entre ellas, etc. En último término, juntamente con ello, un cierto mundo, así o de otra manera, origina determinadas partes sustanciales y las transformaciones que se realizan en ellas —todo esto como un puro correlato intencional de un contexto de la frase. Si este contexto finalmente constituye una obra literaria, entonces denomina como el «mundo presentado» en la obra a toda la realidad de los correlatos intencionales de la frase que están interrelacionados» [7]. ¿Cómo hay que pensar las relaciones de estos correlatos, sobre todo aquellas que no poseen aquel grado de determinación que corresponde a las expresiones y afirmaciones de las respectivas frases aisladas? Cuando Ingarden habla de correlatos intencionales de la frase, en determinado sentido, ya se cualifica de este modo a las expresiones, afirmaciones e informaciones, puesto que cada frase, aquello que «quiere decir», sólo es capaz de alcanzarlo en caso de que apunte hacia algo. Y ya que esto es así para todas las frases de los textos de ficción, sus correlatos se irradian permanentemente entre sí, con lo que se indica la realización semántica que ellos apuntaban. Esta realización no tiene lugar en el texto, sino en el lector, que debe «activar» el concierto de los correlatos preestructurados en la secuencia de la frase. Las mismas frases en cuanto expresión y afirmación son siempre indicaciones sobre lo que sigue, que es esbozado a través del correspondiente contenido concreto de aquéllas. Inician un proceso en el que el objeto del texto puede configurarse como correlato de la conciencia. Husserl ha notado a propósito de la descripción de la conciencia interior del tiempo: «Todo proceso originalmente constituido es animado por protenciones que constituyen y captan a lo que viene, en cuanto tal, como vacío; lo conducen a la realización» [8]. Esta anotación destaca un momento dialéctico que también juega un papel central en el proceso de la lectura. El haz semántico de dirección de cada frase siempre implica una expectativa que apunta a lo que viene. Husserl denomina a tales expectativas protenciones. Porque esta estructura es propia de todos los correlatos de la frase en los textos de ficción, su conjunción ten-

[7] Roman INGARDEN, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968, pág. 29.

[8] Edmund HUSSERL, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Obras completas 10), La Haya, 1966, pág. 52.

drá como consecuencia menor el cumplimiento de la correspondiente expectativa creada que más bien su modificación ininterrumpida.

En este hecho cobra valor una estructura elemental del punto de vista móvil. El hecho de que el lector esté sumergido en el texto se determina como vértice entre protección y retención, organiza la secuencia de la frase y así abre el horizonte interior del texto. Con cada correlato particular de la frase se esboza un determinado horizonte que a su vez se transforma en una superficie de proyección para el correlato singular de la frase sólo en un sentido limitado apunta siempre a lo que viene, el horizonte que despierta contiene una forma de ver que, a pesar de toda concreción, contiene ciertas representaciones vacías; éstas, por tanto, poseen el carácter de expectativa en cuanto que anticipan su cumplimiento. Cada correlato de la frase consta, por tanto, de la forma de visión saturada y de la representación vacía. Para la secuencia de la frase se infieren dos posibilidades de desarrollo, por principio diferentes. Si el siguiente correlato comienza a llenar la representación de vacío del anterior, en el sentido anticipatorio, entonces tiene efecto una creciente saturación de la expectativa evocada. Si la secuencia de la frase discurre en tal sucesión, entonces se desarrolla como una confirmación creciente de las expectativas creadas por las correspondientes representaciones de vacío de los correlatos. Los textos, que sirven para una descripción del objeto, tendrán esta estructura, pues a ellos les corresponde una determinada individualización de los objetos que hay que describir.

De otra forma es como se desarrollan aquellas secuencias de frase, en las que los correlatos modifican las expectativas que se les habían presentado o incluso las defraudan. Puesto que la representación de vacío de los correlatos singulares despierta primeramente la atención para lo que sigue, así la modificación de la expectativa, por medio de la secuencia de la frase, no permanece sin efecto retroactivo sobre lo que antes había sido leído. Pues esto, en relación a estas modificaciones, se comporta de manera un poco diferente a como había aparecido en el instante de la lectura. Lo que hemos leído se sumerge en el recuerdo, se reduce a perspectivas, y después de un decreciente grado de claridad palidece en un horizonte de vacío, que ya sólo puede configurar un marco totalmente general con respecto a lo mantenido en la retención. Pero ahora, en la continuación de la lectura, se llega a una animación, frecuentemente variada, de aquello que sólo poseemos todavía en la retención, y esto quiere decir que lo recordado se sitúa ante un nuevo horizonte, que todavía no existía cuando fue captado. Mediante esto, ciertamente, lo recordado no se convierte de nuevo en pleno presente —pues esto significaría que coincidirían recuerdo y percepción. Sin embargo, lo recordado se verá transformado, porque el nuevo horizonte permite verlo ahora de otra manera. Lo recordado se hace capaz de nuevas relaciones, que por su parte en la secuencia de la frase no catecen de influjo sobre la conducción de las expectativas de los correlatos singulares. De esta manera, en el acontecimiento de la lectura juegan recíprocamente expectativas modificadas y recuerdos nuevamente modificados. Pero como el texto mismo no formula ni las modificaciones de la expectativa ni la capacidad de relación de lo recordado, el producto que se origina de esta tensión, que todavía hay que explicar en sus detalles, ofrece una primera visión de cómo se traduce el texto en un correlato de la conciencia, mediante la actividad sintética de la lectura. En tal proceso de traducción se distingue a la vez la estructura fundamental hermenéutica de la lectura. En el texto, cada correlato de la frase, gracias a sus representaciones de vacío, contiene una mirada anticipada sobre el siguiente, y configura el horizonte de la frase precedente por medio de su visión saturada. De ello se deduce: Cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención, a la vez que se transmite un horizonte de futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí. La necesidad de este proceso se deduce del hecho, constatado al comienzo, de que no podemos comprender un texto en un instante particular, pero lo que primeramente aparecía como una pura desventaja frente a nuestros actos de percepción, se muestra ahora como un modo de comprensión que permite organizar el texto en el proceso de la lectura, como una escisión permanente y una fusión de sus horizontes interiores. Puesto que falta una referencia en el texto a la irradiación mutua de los correlatos de la frase, a la que se remitan sus indicaciones al lector, la estructura de horizonte de la lectura se ofrece como un elemental acto de dar forma. Éste siempre tiene

lugar allí donde los procesos comunicativos no son regulados mediante un código dominante, de manera que los actos conformativos se dan siempre a conocer a la vez como modos de una intelección productiva.

Pero con ello sólo se ha manifestado una condición-marco del correlato del texto en la conciencia, producido en el proceso de la lectura. Debe ser ahora explicitado en sus elementos fundamentales para que se pueda establecer una condición de las modalidades que lo caracterizan. Ya en el nivel de la frase se puede observar que las secuencias en ningún modo se realizan como un efecto recíproco, sin dificultades, entre protención y retención. Ingarden ya una vez hizo referencia a este hecho, aun cuando le dio una interpretación muy problemática: «Si una vez que nos hemos trasladado al flujo del pensamiento de la frase y después de que se haya expresado el pensamiento de una frase, nos encontramos en disposición de pensar, por otra parte, la "continuación" en la forma de una frase y ciertamente de una tal que se encuentra relacionada con la frase pensada inmediatamente antes; así avanza sin esfuerzo el proceso de la lectura de un texto. Pero si la frase que sigue, por casualidad no se encontrara en ninguna relación perceptible con la pensada inmediatamente antes, entonces en la corriente del pensamiento se llegaría a un entorpecimiento. Este hiato se halla asociado a una admiración más o menos vivaz, o con el enojo. Este entorpecimiento debe ser superado si es que de nuevo hay que llegar a una lectura fluida» [9]. El hiato, como entorpecimiento en el flujo de las frases, para Ingarden es una deficiencia, y así se muestra en primer lugar en qué medida impone al proceso de la lectura su concepción del arte orgánico-lógica, en cuanto armonía polimórfica. Si se piensa la secuencia de las frases como un flujo continuado, esto quiere decir que la anticipación de una frase debe ser colmada con amplitud por la siguiente, pues la no realización de la expectativa despertada produce malestar. Las secuencias de frases de los textos de ficción no sólo abundan en inesperados giros, sino que precisamente se espera de ellas tales sorpresas que el fluido continuado de las secuencias de las frases puede ser incluso la señal para descubrir algo oculto. Sin entrar ahora en las razones que hace valer Ingarden para solicitar un pensamiento fluido de las frases, el hiato que condena posee una función decisiva. Pues por su medio tiene lugar una demarcación entre los correlatos de la frase. La interrupción de la vinculación esperada no tiene por qué poseer todavía un amplio significado como señal en el nivel de la frase. Sin embargo es paradigmática de los diferentes procesos de demarcación que tienen lugar durante la lectura en los textos de ficción. La necesidad de la demarcación sólo se produce porque el objeto del texto de ficción no posee la autosuficiencia de objetividad de los objetos de la experiencia y consecuentemente sólo puede constituirse mediante estas demarcaciones.

Éstas se pueden captar ahora mejor en el plano de las perspectivas del texto, sobre todo del texto de ficción, que por lo general sólo posee un repertorio de señales muy débilmente desarrollado para marcar en particular la «situación» de las frases singulares en la secuencia de las frases. El entrecomillado del estilo directo todavía podría ser la señal más acentuada para mostrar una frase como la expresión de un personaje de la novela. Pero ya el estilo indirecto, o incluso el vivido de los personajes, son dibujados con una incomparable mayor debilidad, y estas señales desaparecen totalmente con la intervención del autor, con el desarrollo de la acción, así como con la posición atribuida al lector. Puede suceder que en la secuencia de las frases se diga algo sobre un personaje, sobre el desarrollo de la acción, sobre la valoración del autor o sobre la óptica del lector, sin que estos segmentos de esos diversos centros de orientación, presentados en las frases particulares, hubiesen sido diferenciados unos de otros mediante signos explícitos. Se puede apreciar la importancia que tienen estas diferenciaciones, en que algunos autores varían los tipos de impresión con el fin de marcar destacadamente lo que no se seguiría sin más de la secuencia de las frases. *The Sound and the Fury* de Faulkner es un ejemplo importante de esto —de cómo fundamentalmente estos signos se encuentran con mayor frecuencia allí donde, en Faulkner, Joyce o Virginia Woolf, se trata de sondear los niveles de conciencia que se sustraen a la posibilidad de ser formulados, y cuya presentación objetivada se evita porque se producen graduaciones a través de diferenciaciones señaladas, por cuyo medio los procesos de la conciencia deben ser comunicados en la difuminación del código dominante. Pero si se parte de normas,

[9] INGARDEN, *Vom Erkennen*, pág. 32.

en la secuencia de frases del texto de la novela apenas se podrá diferenciar con signos explícitos entre las distintas perspectivas del narrador, de los personajes, de la acción, así como de la ficción del lector. Pero con todo esto, las frases o la secuencia de frases tienen una correspondiente situación diferente en las perspectivas mencionadas, que alcanzan hasta los extremos practicados por Joyce, de manera que en alguna página del *Ulysses,* con cada frase, se ilumina una nueva perspectiva. El concepto utilizado aquí de perspectiva implica que desde un determinado punto de vista se pretende un hecho. Después pretende una forma de acceso a este hecho [10]. Ambas características tienen un significado central para un texto que no denota; pues aquí el punto de vista y el acceso suministran ante todo las condiciones de orientación a las que debe ser llevado el objeto del texto. Por tanto, en el concepto de perspectiva aquí utilizado juega menos un papel la mirada óptica que el acceso a un hecho que es pretendido desde un determinado punto.

Porque las frases del texto siempre están situadas en las perspectivas que ellas trazan, también el punto de visión móvil, en cada instante de la lectura, se encuentra también en una determinada perspectiva. Los instantes de la lectura empiezan a diferenciarse unos de otros porque este punto de visión móvil cambia súbitamente entre las perspectivas. Así comienzan a destacarse las perspectivas del texto y unas de otras, de manera que el punto de visión móvil se articula siempre como diferenciación de estas perspectivas. Consecuentemente el hiato en la secuencia de frases, rechazado por Ingarden, es un presupuesto imprescindible para llegar a una demarcación recíproca de las perspectivas del texto. Si no fuese éste el caso, entonces la lectura se agotaría en la corriente inarticulada de la pura duración. Pero si se articula el punto de visión móvil precisamente a través del cambio de perspectiva, esto quiere decir que, en los instantes de la lectura, la pasada situación de perspectiva permanece presente retencionalmente. De aquí se origina la particularidad de los momentos articulados de la lectura, que siempre se producen allí donde la visión móvil cambia la perspectiva. De manera esquemática se puede describir esta particularidad como sigue: La articulación de los instantes de la lectura se lleva

[10] Para una caracterización más precisa de esta función, v. C. F. GRAUMANN, *Motivation. Einführung in die Psycologie* 1, Berna y Stüttgard, 1971[2], pág. 118.

a cabo mediante la demarcación. Pero ésta presupone que el instante pasado de la anterior situación de perspectiva del punto de visión móvil permanece presente retencionalmente. Pues sólo así queda marcada la diferencia del cambio de perspectiva. Pero como el nuevo instante no se da en el puro aislamiento, sino que se origina a través de la demarcación de los instantes pasados, la presencia retencional de los pretéritos se transforma en una modificación permanente del ahora correspondiente. Ésta es una estructura decisiva en referencia al flujo constante de la lectura. Por su medio se establece primeramente el punto de visión del lector del texto. Puesto que el punto de visión cambiante no se sitúa exclusivamente en ninguna perspectiva del texto, el espacio del lector puede establecerse a través de la múltiple combinación de las perspectivas del texto. Estas combinaciones deben desarrollar las aptitudes de perspectiva del texto, lo que sólo es posible por medio de las modificaciones retencionales de los muchos instantes articulados en la lectura por medio de la demarcación. Así esta estructura se convierte en presupuesto de la transferencia del texto en la conciencia del lector.

Para ilustrar este proceso, al menos fragmentadamente, detengámonos este instante de la lectura con la ayuda de un ejemplo tomado de *Vanity Fair* de Thackeray. Si el punto de visión del lector en una determinada fase de la lectura se sitúa en la perspectiva de Becky Sharp —cuando escribe una carta a su amiga Amalia para decirle que espera todo de su nueva tarea en la casa de campo de la familia Crawley— entonces se hace presente la perspectiva del narrador como trasfondo. Es invocada mediante una señal del autor, que titula *Arcadian Simplicity* el capítulo en el que se escribe esta carta [11]. Este rayo iluminador hace presentes las opiniones que ha desarrollado el narrador acerca de la ambición social, pero más todavía acerca de la agilidad con la que la *little Becky puppet* es capaz de moverse en su actuación social en el alambre del equilibrista. La proclamación de la perspectiva del narrador condiciona la diferenciación. Pero así, en este instante, tiene efecto una modificación de ambas perspectivas del texto referidas entre sí mediante la diferenciación. El ingenuo deseo de Becky de hacer todo

[11] Tanto los pormenores como el presupuesto de la argumentación, en *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (UTB 163), Munich, 1972, págs. 179 y ss.

lo necesario para complacer a los nuevos señores se pierde en cuanto la expresión que ella pretendía de amabilidad y se transforma en expresión de un oportunismo habitual. Al mismo tiempo la metáfora general del narrador acerca de Becky como de una marioneta en la cuerda comienza a individualizarse en una forma característica de oportunismo, propia de la sociedad del siglo XIX. Pues ésta sólo garantizaba el éxito apetecido si se actuaba moralmente, sin que por ello se estuviera motivado por el supuesto desinterés de la moral. Poder manipular la moral —y con ello el código central de comportamiento de la sociedad burguesa del siglo XIX— se muestra entonces como la individualización que en ese instante experimenta la perspectiva del narrador frente al trasfondo de las perspectivas de los personajes. De esta forma, de cada instante de la lectura llega al recuerdo un rayo que despierta, más o menos perceptible, con el fin de activar las perspectivas del texto en cuanto tales mediante la operación retencional de hacer presente; de manera que la diferenciación entre ellas se haga condición de su modificación. Así, este ejemplo muestra ya que el flujo de la vida no se verifica en una dirección de único sentido, irreversible, sino que la presencia retencional permite la vuelta atrás de la mirada; con lo que el ahora presente se transforma en una modificación de lo que fue en el pasado. Mientras que la perspectiva del narrador referida extingue lo explícitamente expresado por las perspecrivas de los personajes, surge una configuración del sentido, que en el caso concreto hace aparecer al personaje como oportunista y al comentario del narrador como individualizado.

Por otra parte esta modificación repercute sobre la expectativa. Pues la presencia retencional de la situación pretérita de la perspectiva del punto de visión no sólo significa que el instante presente es modificado; también significa que, por su parte, esta modificación comienza a preestructurar la protención. La expectativa así generada es siempre plural en su irradiación, en lo que se refiere a la posibilidad de realizarse. Llevado al ejemplo citado, quiere decir: la expectativa aquí surgida, primeramente se proyecta como alternativa de los logros futuros o de los fracasos del oportunismo de Becky. En un caso, la realización haría esperar algo de la sociedad; en el otro, algo del destino del oportunismo en esta sociedad. Pero quizá en el instante aducido, las perspectivas de los personajes están tan individualizadas que esta expectativa global en el mejor de los casos

se hace presente como marco del que esperamos su matizado cumplimiento. En vez de orientarnos hacia la victoria o la derrota del oportunismo, esperamos mucho más las características específicas de este comportamiento. De ello se preocupa ya la orientación de la perspectiva de los personajes. Pues considerando a la ingenua y triste Amelia, a la que en el momento citado escribe Becky, se produce otra variante del oportunismo que cuando se consideraba la noble sociedad en la que ahora comienza a moverse Becky. El horizonte de vacío que surge así permite esperar una individualización de aquella forma de oportunismo que el autor quería inculcar como signo de la sociedad.

Con ello se aclara el esquema del punto de visión móvil. El cambio de visión señalado al lector opera una demarcación de las perspectivas del texto entre sí, que se organizan a través de sus horizontes recíprocos [12]. El horizonte ofrece a lo que se encuentra en el primer plano un contorno correspondiente determinado; pues el contorno es la condición previa decisiva de la forma. El renovado cambio del punto de visión comienza a diferenciar de nuevo la forma, si ésta se sitúa en el trasfondo para hacerse, en cuanto horizonte, contorno de una nueva forma, que consecuentemente permanece condicionado por ella. Si en cada instante articulado de la lectura se llega a un cambio de perspectivas, esto quiere decir que las perspectivas del texto, demarcadas permanentemente unas de otras, están indisolublemente vinculadas; y ello desde el horizonte de vacío del recurso palidecido, continuando a través de las modificaciones retencionales y de las irradiaciones de orientación que surgen allí y que poseen carácter protencional, hasta llegar al horizonte de vacío de la expectativa. De esta forma, en el flujo constante de la lectura, permanecen en cierto modo siempre presentes pasado y futuro, en gradual matización, de manera que el punto de vista móvil, por medio de sus operaciones sintéticas, desarrolla el texto en la conciencia del lector como una red de relaciones. Así comienza también a adquirir caracteres espaciales el tramo temporal de la lectura. Pues retención y protención condicionan que la formulación lingüística del texto sea operativa en cada instante articulado de la lectura, en cuanto instrucción para la combinación de las perspectivas del texto. Tenemos la ilusión

[12] SMITH, pág. 185 y ss., manejando los hallazgos psicolingüísticos evidencia en qué medida deben descubrirse y estabilizarse en la propia lectura las diferencias o demarcaciones.

de una profundidad espacial escalonada y se nos transmite la impresión de como si durante la lectura nos moviésemos en un mundo.

Este esquema general del punto de visión móvil necesita todavía de una complementación a fin de marcar el espacio en el que la estructura del texto se transforma en una actividad constitutiva individual y diferenciada. La invocación recíproca de las perspectivas del texto por lo general no acontece en una estricta sucesión temporal. Si se comportase así, entonces lo previamente leído debería desaparecer progresivamente de la visión, pues incesantemente se haría más inactual. En consecuencia, las señales de las perspectivas del texto no siempre proclaman lo inmediatamente pasado, sino que con frecuencia lo hacen con los momentos de otras perspectivas del texto sumergidos en el pasado. Así, el esquema del punto de visión móvil experimenta una importante diferenciación. Si un rayo animador se refleja sobre un hecho determinado, recogido en el recuerdo, entonces lo que ha sido intencionalmente evocado no queda aislado, sino que surgirá siempre en un entorno. Si del contexto del recuerdo se destaca algo determinado, entonces lo evocado aparece siempre como inscrito. Con ello se describe, en primer lugar, el punto en el que el alcance de la señal del texto toca su límite. Pues la señal no invoca que haya que inscribir lo que ha sido suscitado, más bien esta relación se produce a partir de la conciencia retencional del lector. El rayo que suscita solamente tiene validez con respecto a lo invocado en el sedimento del recuerdo, por lo que de la conciencia retencional del lector se deriva la amplitud y modo de la inscripción. Ésta ya no es capaz de determinar suficientemente la señal misma. Pero debido a que lo suscitado, que estaba inscrito, ya no es independiente de su medio, en relación a éste, se ofrece de forma que pueda ser percibido desde un punto fuera de sí mismo. Ahora se hace posible que en lo suscitado se hagan visibles aspectos que no estaban presentes ante la mirada, cuando se sedimentaba el contenido del recuerdo. De ello se deduce que la animación efectuada por la señal del texto hace aparecer lo suscitado en el horizonte de su posible observabilidad. Con ello se hace asible un punto esquemático, en el que se funden, en un acto productivo, señal del texto y actividad de la conciencia del lector; este

acto no es reducible a ninguno de sus dos componentes. Mientras este acto sitúa lo evocado en el horizonte de su observabilidad, tiene lugar una apercepción, pues lo evocado y su inserción no se sitúan separadamente en el punto de vista del lector, sino como una unidad sintética, mediante la que lo evocado siempre suele hacerse presente, a la vez, como algo que ha sido comprendido.

Este hecho es de gran importancia para la creación del objeto estético en el proceso de la lectura. Si el rayo animador pone en movimiento la actividad de la conciencia mediante la que el contexto del recuerdo aparece siempre en una relación de horizontes, entonces vincula, a la vez, la configuración de sentido, que se deduce de allí, con el instante animador de aquella perspectiva del texto, en la que precisamente descansa el punto de visión móvil. Pero si la perspectiva evocada aparece ya como una configuración de sentido y no como un elemento aislado, entonces se dispone obligadamente como un espectro de observación diferenciado con respecto a la perspectiva evocadora, que así experimenta una individualización creciente.

Esto se puede ilustrar acudiendo otra vez al ejemplo aducido de Thackeray. La señal del texto *Arcadian Simplicity* expresa las perspectivas del narrador precisamente cuando el lector más o menos se halla en la perspectiva del personaje; pues Becky escribe una carta, y esto quiere decir que tenemos ahí una perspectiva del yo, de la que ha escrito Butor: «Si el lector se coloca en el lugar del protagonista, debe también situarse en su instante; no puede saber lo que aquél no sabe y le deben parecer las cosas como le parecen a aquél» [13]. La señal del texto *Arcadian Simplicity* es una explícita señal de ironía y evoca el talante irónico de la perspectiva del narrador. Así, la «simplicidad arcádica» parece ser comparativamente una forma dulcificada, mediante la que se hacen presentes otras formas de ironía como contexto de inscripción. Ante el trasfondo de sus variantes, se sitúa por lo menos bajo el punto de vista de su razonabilidad. Se hace presente en una relación de horizontes, y esto significa que si mediante el rayo evocador la perspectiva del narrador y la perspectiva de los personajes aparecen como horizontes recíprocos, así el deseo central de Becky de resultar a todos agradable no se puede situar en el horizonte de la mera

[13] Michel Butor, *Répertoire* (traducido por H. Scheffel), Munich, 1965, pág. 98.

ironización, sino en uno tal que presente las intenciones de Becky con la valoración suplementaria de la ironía adecuada o inadecuada, con lo que ciertamente la inadecuada ofrece una dimensión a los planes de Becky; dimensión que —aunque tácitamente— posee un alto grado de individualidad semántica.

Así, las superficies de proyección de ambas perspectivas del texto se proveen mutuamente de un determinado relieve. La ironía invocada de la perspectiva del narrador se transforma en una exigencia de valorar aquello que desea el personaje, mientras que, por otra parte, ante el horizonte de la perspectiva del narrador, este deseo la contempla desde los criterios de adecuación. Con ello se ha diferenciado de nuevo la relación de horizontes, constituida en la evocación retencional, y tal gradación de las relaciones de los puntos de vista, según se producen en el acto de la lectura, constituye, por su parte, el impulso al lector para efectuar las síntesis; a partir de las cuales comienzan a desarrollarse en el texto determinados objetos de representación.

Si las perspectivas proclamadas del texto se hacen presentes menos en sus elementos, sino más bien en cuanto determinadas configuraciones de sentido en el instante articulado de la lectura, entonces esta estructura intersubjetiva es siempre a la vez la condición de su realización subjetiva. Pues dependerá de muchos factores subjetivos del lector individual en qué medida las relaciones de sus perspectivas trazadas en el texto puedan ser mantenidas por medio de la conciencia retencional. Si la inscripción de lo evocado intencionalmente juega un papel decisivo en la configuración del sentido de una perspectiva evocada, la cual sirve por su parte como horizonte de lo evocado, entonces su capacidad de recuerdo, interés, atención y competencia es la condición en la que debe hacerse presente el espacio de las relaciones de inserción. En primer término, las apercepciones quedan condicionadas por este espacio, ciertamente muy variable en su dimensión; estas apercepciones brotan de la fusión del elemento evocado con su medio. Pero la relación de horizontes que surge de ello actúa sobre la individualización de la perspectiva evocada y consecuentemente producirá diferentes matizaciones en los diversos lectores, en lo que se refiere a esta individualización de la perspectiva evocada. Aquí se encuentra, pues, el punto fontal de los contenidos subjetivamente distintos, propios de la estructura intersubjetiva de los actos de comprensión de

los textos de ficción, señalada en el punto de visión móvil. Pero, sin embargo, es la estructura intersubjetiva la que permite un entendimiento sobre sus respectivas realizaciones subjetivas.

Ciertamente permanece como hecho más importante que el punto de visión móvil permita al lector desplegar el texto en la multiplicidad relacional de sus perspectivas, que se diferencian recíprocamente en el cambio del punto de visión. Así se produce una red de posibilidades de relaciones, cuya especificidad consiste en que no son datos aislados de las distintas perspectivas del texto los que se asocian entre sí, sino que las perspectivas suscitadoras y evocadas convergen en las relaciones de los puntos de vista de las observaciones recíprocas. Con ello, el punto de visión móvil es capaz de desarrollar una red de relaciones que en los instantes articulados de la lectura es siempre potencialmente capaz de mantener dispuesta la totalidad del texto. Tal red de relaciones no puede realizarse totalmente; pero sin embargo ofrece la base para las distintas decisiones selectivas que se toman en la lectura y que —como lo muestra la multiplicidad de interpretaciones— ya no son intersubjetivamente idénticas, pero permanecen intersubjetivamente comprensibles en cuanto que han surgido de la optimación pretendida de esta red de relaciones.

3. Los correlatos del punto de visión móvil

a) *La constitución de la consistencia como base del carácter de lo acontecido y de la implicación*

El punto de visión móvil designa el modo por el que el lector se hace presente en el texto. Este presente se determina como estructuración del texto, que se despliega en los horizontes internos del recuerdo y la expectativa. El movimiento dialéctico que así se origina efectúa una modificación constante del recuerdo, a la vez que aumenta la complejidad de la expectativa. De ello se ocupan las perspectivas del texto diferenciadas, que se estabilizan como horizontes recíprocos y se relacionan constantemente entre sí. La dialéctica de los horizontes se convierte en impulso de las actividades de síntesis que debe efectuar el lector. Pero con respecto a ellos hay que decir: «... es prerrogativa del preceptor, no una característica de los estímulos, el decidir qué diferencias han de ser significativas —qué

rasgos han de servir de criterios de pertinencia— en el estable cimiento de las equivalencias» [14]. Por tanto, síntesis son en primer lugar agrupamientos, por cuyo medio las perspectivas del texto que mutuamente se influyen se aúnan en un equivalente que posee el carácter de una constitución de sentido. Así se manifiesta una actividad central de la lectura. Cuando el punto de visión móvil despliega el texto en estructuras de interacción, entonces la actividad de los grupos que surge de ahí se convierte en la base de la comprensión.

Una observación de Gombrich explica la peculiaridad del proceso que tiene lugar aquí: «Tanto en la lectura de las imágenes como en la audición del habla, es siempre difícil distinguir lo que se nos da de lo que nosotros aportamos en el proceso de proyección puesto en marcha por el reconocimiento... Es la conjetura del observador la que somete la mezcolanza de colores y formas a la prueba de una significación coherente y la hace cristalizar en una forma cuando una interpretación consistente ha sido hallada» [15]. En el proceso aquí esbozado —que Gombrich primeramente reconoce en su manejo de los textos y luego ha trasladado a la consideración de las imágenes— se encierra un problema, cuya aclaración es capaz de expresar algo acerca de la constitución de la consistencia, que tiene lugar en el proceso de la lectura. La figura en cuanto interpretación consistente se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector y que, por tanto, no se puede reducir exclusivamente ni a los signos del texto ni a las aptitudes del lector. Los experimentos psicolingüísticos han mostrado que los significados no pueden ser captados ni por el desciframiento mediato ni tampoco inmediato de las letras o palabras, sino que sólo se pueden lograr mediante el efecto del agrupamiento: «Cuando leemos la página de un texto, nuestra atención no se dirige a los pequeños defectos que tiene el papel, aunque se encuentren en el centro del campo de nuestra vista; incluso de las formas de las letras impresas utilizadas sólo tenemos una representación latente y difusa. En un nivel superior de observación, sabemos por numerosos trabajos de la psicología de la percepción, a propósito de la lectura de los textos impresos (Richaudeau, Zeitler, Shen), que en la lectura continuada el número de puntos de fijación del ojo no va más allá de dos a tres

[14] Smith, pág. 113.
[15] E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 1962², pág. 204.

por línea, que no es materialmente posible para el ojo captar la forma de cada letra. Todavía existen a este respecto numerosas «ilusiones tipográficas», y todas las observaciones llevan a la psicología al reconocimiento de la teoría de la *Gestalt* en contra de las representaciones unilaterales de pulsar el teclado [16]. Pues según esto, nosotros pulsaríamos en la lectura letras y palabras al estilo de las computadoras y el proceso de la lectura discurriría como un puro cerciorarse de tales unidades, pero que no son unidades de sentido. «El significado se sitúa a un nivel del lenguaje al que no pertenecen las palabras...; el significado es una parte de la estructura profunda, del nivel semántico, cognitivo. Y hemos de recordar que entre el nivel superficial y la estructura profunda del lenguaje no hay correspondencia uno-a uno alguna. El significado puede siempre resistirse a las meras palabras [17].

Como quiera que el significado no se manifiesta en las palabras y, consecuentemente, la lectura no discurre como la identificación continuada de los signos particulares del lenguaje, sólo las agrupaciones de figuras posibilitan una posible comprensión. La definición mínima de tales figuras podría obtenerse con la utilización de un concepto acuñado por Moles, la «autocorrelación» de los signos del texto [18]. Por tanto, debe describirse la vinculación de los signos del texto como autocorrelación, en cuanto que se trata de una relación mutua, pero ya no de la animación de determinadas aptitudes del lector. La figura se produciría en primer término mediante la correlación de signos; hay que situarla en un contexto que designamos como consistencia, donde es ciertamente posible que tales contextos por su parte puedan convertirse en signos de otras correlaciones. La autocorrelación implica, pues, dos hechos: primero, la relación crea la figura; pero la figura no es esta relación misma, sino su equivalente, esto es, aquella proyección de la que había hablado Gombrich. La participación del lector en la figura consiste en la identificación de la relación de los signos, y sólo así se produce que tales proyecciones no presenten ningún significado impuesto al texto, aun cuando la figura se produce como equivalencia, identificada sólo a partir del esquema hermenéutico de anticipación y realización de las relaciones de signos percibidos.

[16] Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (traducido por H. Ronge), Colonia, 1971, pág. 59.
[17] Smith, pág. 185.
[18] V. Moles, págs. 140 y ss.

Este hecho y las consecuencias que resultan de allí se pueden explicitar más o menos en el siguiente ejemplo, que ya fue aducido otra vez en otro contexto [19]. En el *Tom Jones* de Fielding, Allworthy es presentado como el «homo perfectus». Vive en Paradise Hall y «muy justamente podía ser considerado como un hombre favorecido por la naturaleza y por la fortuna» [20]. En otro capítulo, el doctor Blifil es introducido en el círculo de la familia Allworthy y se dice de él: «Además de este dudoso mérito, el doctor estaba en posesión de otro: su aparente gran religiosidad. Discernir si esto era auténtico o falso no es de mi incumbencia, puesto que no poseo indicios que me hagan distinguir lo real de lo falso» * [21]. Sin embargo, se habla de que el doctor actúa como un santo. Con ello, en este punto del texto, en el que queremos detenernos una vez más, se dan una serie de signos determinados que ponen en funcionamiento un determinado juego de relaciones. Los signos denotan en primer lugar que Blifil se entrega a la apariencia de la religiosidad profunda y que Allworthy es un hombre perfecto. Pero a la vez el narrador coloca una determinada señal de atención, que se refiere a la diferencia necesaria entre la verdadera y falsa apariencia. Ahora, Blifil encuentra a Allworthy y así se hace presente la perspectiva de presentación retencionalmente mantenida. Dos segmentos de las perspectivas de presentación de los personajes se convierten en horizontes recíprocos —ante todo mediante la explícita señal del narrador—. Se llega a una correlación de signos lingüísticos mediante el lector, y con ello a una figura de ambos complejos de signos. Los signos en el caso de Blifil denotan la apariencia de la profunda religiosidad, y en el caso de Allworthy, perfección; así, los signos del narrador denotan una cierta necesidad de criterios de diferenciación en el uso. La equivalencia de signos tiene lugar en el instante en que nos damos cuenta de la hipocresía de Blifil y de la ingenuidad de Allworthy, y así, a la vez, se realiza la necesidad de la diferenciación denotada por el narrador. Blifil se da el porte de religiosidad para impresionar a Allworthy, a fin de poder introducirse gradualmente en la familia y quizás obtener sus bienes. Allworthy se fía de las apariencias porque la perfección no puede en absoluto

[19] V. capítulo II, A, 3, págs. 104 y 107 y s.
[20] Henry FIELDING, *Tom Jones* I, 2 (Everyman's Library), Londres, 1962, pág. 3.
* Tomado de la traducción castellana, Bruguera, Barcelona, 1972.
[21] *Ibid.*, I, 10, pág. 20.

imaginarse que puramente se haga una representación simplemente falsa de lo que es un ideal. Percibir a uno como hipócrita y al otro en su ingenuidad quiere decir que se ha constituido una equivalencia a partir de tres segmentos distintos de las perspectivas de presentación (dos segmentos de la perspectiva de los personajes y uno de la perspectiva del narrador), que posee el carácter de una figura consistente. En la figura se suprimen las tensiones que se derivan de los diversos complejos de signos. No está explícitamente presente en el texto, sino que surge como una proyección del lector, que es dirigida en cuanto es resultado de la identificación de las relaciones de signos. Pero en el caso presente es de tal tipo que por su medio se representa lo que los signos lingüísticos no dicen o que representa lo pretendido como contrario a lo dicho.

De esta forma, las signos lingüísticos sólo a través de la coherencia de la figura obtienen su sentido determinado, y éste —como en el caso presente— se ajusta mediante las modificaciones respectivas a las que están sometidas las posiciones singulares en razón de la equivalencia pedida. Por tanto, la coherencia de la figura se podría describir con un concepto de Gurwitsch, el noema perceptual [22]. Con ello se quiere decir lo siguiente: Porque con cada signo lingüístico se ofrece a la conciencia algo más que sólo este signo, éste debe convertirse en una unidad, cohesionado con sus contextos referenciales. Pero la unidad de los poemas perceptuales se origina a través de los actos de comprensión del lector, que identifica la relación de los signos lingüísticos a fin de concretar el contexto referencial no manifestado lingüísticamente. En el noema perceptual se constituyen en unidad los signos lingüísticos, sus implicaciones, su relación recíproca, así como los actos de identificación del lector; el texto comienza a existir en la conciencia como figura.

El noema perceptual puede todavía ser aproblemático para la dimensión expresada hasta aquí en el ejemplo de Fielding; la coherencia buscada de la figura podría reivindicar en un alto grado una validez intersubjetiva. Pero no existe esta figura en el aislamiento. Cuando los diferentes complejos de signos, Alworthy/Blifil, originan una tensión, que sin dificultades es subsumible en una equivalencia, entonces hay que preguntarse si esta

[22] V. Aron GURWITSCH, *The Field of Conciousness*, Pittsburgh, 1964[2], págs. 175 y ss., quien desarrolla este concepto en conexión con el de Husserl de Wahrnehmungssinnes.

figura, en la que Allworthy es representado como el ingenuo y Blifil como el hipócrita, por su parte ya ha sido definitivamente cerrada. Sabemos, por otra parte, que figuras incompletas producen un sistema de tensión que reclama una coherencia de la figura, con grandes resultados en lo que se refiere a la integración. Dado el caso en que se tuviera la figura realmente cerrada, en la que las posiciones de Allworthy y Blifil fueran presentadas como equivalentes a ingenuidad e hipocresía, entonces ello significaría: Allworthy es engañado por un tartufo. Pero con esta configuración de sentido, por lo general, no es fácil darse por satisfecho, y se plantea la pregunta de «por qué» y «con qué razones», para lo que, no en último lugar, es determinante la señal del narrador, que nos indica lo difícil que es encontrar una piedra de toque que permita diferenciar fidedignamente lo verdadero de lo falso. Hacer al lector que atienda al problema de los criterios de diferenciación sólidos, a fin de que reduzca sólo a este caso la diferencia que él ha encontrado, significaría sustraer a la perspectiva del narrador su intención generalizadora. Consecuentemente, con la coherencia efectuada de la figura —que Allworthy ha sido engañado por un tartufo— no sólo se pretende esto, sino a la vez algo más. Pero este más no es arbitrario; en primer lugar, y por el descubrimiento paradójico, hecho manifiesto en la figura, de que claramente algo parece faltarle a la perfección. Sin embargo, se origina un cierto margen a causa de la manera como puede ser cerrada la latente apertura de la figura producida. Se ofrecerían las siguientes posibilidades, sin que con ello se hubieran ya agotado todas: 1.ª) Si el lector se da cuenta de que Blifil es un tartufo, ¿por qué no le sucede lo mismo a Allworthy, supuesto que es perfecto? *Ergo* le falta a la perfección un atributo decisivo: la capacidad de enjuiciar. Así se enfoca de nuevo una falsa decisión de Allworthy, mantenida retencionalmente; antes, como juez de paz, a la vista de la apariencia presumible de culpa, había condenado a Jenny Jones, una muchacha de servicio irreprochable. 2.ª) ¿Por qué se debe mostrar precisamente el fallo en la capacidad enjuiciativa del hombre perfecto? La inversión paradójica parece destacar la importancia de la capacidad de enjuiciar —una figura de sentido que el narrador apoya con sus observaciones—. 3.ª) Si nos sentimos en el momento superiores al hombre perfecto, porque nosotros percibimos lo que él no es capaz de ver, entonces hay que preguntarse si nosotros, a la vista de esta superioridad

temporal frente al hombre perfecto, no deberíamos también cerciorarnos de lo que él posee y a nosotros nos falta. Las posibilidades mencionadas ilustran en qué dirección diferente puede cerrarse la apertura de la figura del primer nivel, mediante el contexto referencial que aquello conlleva. La apertura, además, permite reconocer que en ella están dispuestas distintas posibilidades, por los que la figura de primer grado puede ser asumida en una coherencia de segundo nivel. Pero esto significa que en la latente apertura de las figuras creadas hay dispuestas decisiones de selección, con vistas a su posible cierre. El noema perceptual, que se forma después, ciertamente ya muestra rastros de preferencia subjetiva en este acto de la comprensión intersubjetiva de la constitución de la consistencia. Las citadas posibilidades se muestran como paradigmas de selección con diferentes orientaciones. Todas son legítimas, aunque apuntan a cosas muy diversas. El primer paradigma se dejaría describir como la realización del tema: la capacidad de enjuiciamiento es un hecho central de la naturaleza humana. El segundo paradigma sería la realización de la significancia temática. La capacidad de enjuiciamiento claramente hay que lograrla ahora por medio de la negatividad de la experiencia, y no es una capacidad que se hubiera dado ya mediante el favor de la fortuna o incluso por medio de la naturaleza. Por tanto, Fielding hace colisionar la capacidad de juicio con la perfección, a fin de subrayar la necesidad de la experiencia. El tercer paradigma, finalmente, realiza la intención didáctica. El lector debe ser conducido a la visión de sí mismo en el espejo de las figuras, pues la agudeza en enjuiciar sin la raíz moral es inútil, porque sólo conduciría a la astucia que muestra Blifil.

Con ello, es cierto, no se han agotado las posibilidades de diversas selecciones. Ciertamente, el ejemplo es desarrollado en cuanto que se puede deducir de él una consecuencia general para la constitución de la consistencia en la lectura. Son reconocibles dos modalidades diferenciales entre sí: la una se muestra en la figura de Allworthy, engañado por un tartufo; la otra, en los paradigmas de selección presentados, con lo que en el primer tipo debe dominar una intensa comunidad intersubjetiva; por el contrario, en los otros, un cierto margen en relación a las posibilidades elegidas. Sin embargo, ambos tipos de la configuración de la *Gestalt* están estrechamente vinculados entre sí; más aún, se fundan en un esquema de constitución de la con-

sistencia. La figura del primer tipo representa constelaciones de figuras y contextos de acción; dicho brevemente: lo que se puede designar en el sentido aristotélico como la fábula del texto. El ejemplo ha permitido ver muy claramente que la relación de los personajes entre sí, así como las secuencias de acciones derivadas, no se realizan mediante una pulsación de los signos lingüísticos dados, al estilo de las computadoras, sino como constitución de la figura. La figura —Allworthy es engañado por un tartufo— procede de las midificaciones retencionales de los signos lingüísticos, mediante los que igualmente fueron transformadas la denotada perfección de Allworthy exactamente como la denotada apariencia de la profunda religiosidad de Blifil en la equivalencia de la figura. Así pues, la misma producción del nivel de la acción de un texto en la conciencia de su recepción se verifica como constitución de la figura. Pero el nivel de acción no es un fin en sí mismo, pues por su medio siempre se significa algo —colegible en el sencillo hecho de que una historia no es narrada por su acción, sino por el valor ejemplar de tal acción. Por tanto, la figura que representa un momento de la acción no está todavía totalmente cerrada. Sólo se deja cerrar si lo que ella significa como el contenido de sentido de esta constelación de acción es representable mediante otra figura. En este punto se origina —como lo ha mostrado el ejemplo— un abanico de posibilidades, que siempre sólo pueden ser realizadas selectivamente. Consecuentemente, en la constitución de la figura del nivel de la acción domina un alto grado de inequivocidad intersubjetiva, mientras que en el nivel del sentido se producen decisiones selectivas, que no pueden ser consideradas subjetivas aun cuando estuvieren caracterizadas por la arbitrariedad, sino porque una figura sólo se deja cerrar si es elegida una posibilidad y no lo son todas a un tiempo. Ciertamente, la tensión que la figura del nivel de la acción deja tras sí exige —para ser suprimida— el grado de inequivocidad de una figura de sentido cerrado, que sólo puede ser obtenida por medio de decisiones selectivas. Que éstas se vean influidas por las aptitudes individuales del lector, por sus contenidos de conciencia, por sus visiones condicionadas por la época y socialmente —dicho brevemente, por su historia experiencial— no cambia nada en el hecho de que las figuras del nivel de la acción tienen dispuesto un abanico de posibilidades de significado, que estructuralmente se da previamente a toda realización condicionada subjetivamente. Sin embargo, se comprende así exactamente que **una cierta** optimización de este hecho previo es dependiente de **la competencia** del lector. En este sentido, Sartre tiene razón cuando juzga: «Así, para el lector todo está todavía por hacer y, sin embargo, ya está todo hecho; la obra sólo existe precisamente en el nivel de sus capacidades; mientras aquél lee y crea, sabe que siempre avanza en su lectura, que podría siempre crear más profundamente, y, por tanto, la obra le aparece inagotable e impenetrable como una cosa. Este hecho de producir —independiente de la cualidad, que corresponde a la subjetividad que reclama, se transforma ante nuestros ojos en objetividades impenetrables— lo compararía gustosamente con aquella «intuición racional» que Kant ha reservado a la razón divina»[23]. Cómo sea posible pensar el «crear siempre más profundamente» y las «impenetrables objetividades» que surgen de ello permitían conocer los paradigmas de selección del ejemplo presentado, en los que la figura del nivel de acción se desplegaba en la concreta pluralidad de sentido de lo que por su medio significa. La decisión selectiva singular posee el carácter de una «objetividad impenetrable», en cuanto que, en razón de la figura de sentido resultante, permanece intersubjetivamente accesible, aun cuando, a la vista del abanico de posibilidades existente, se pierda en el sujeto concreto la determinación de la decisión encontrada.

De esto se infiere un punto de apoyo para una importante cualidad de la figura, que —así parece— el texto de ficción utiliza para construir sus correlatos de conciencia. Una figura —así lo sabemos— se cierra en la medida en que se elimina la tensión entre los signos que hay que agrupar. Esto también es así en la secuencia de la figura que se constituye, en la medida en que se considera la *good continuation* como modo de conexión. La equivalencia de los signos tiene lugar mediante la modificación recíproca que se orienta en la medida en que se cumplen las expectativas anticipadas. Es cierto que las expectativas incorporan una condición previa y central de la creación de una ilusión; nos dirige a lo determinado y, consecuentemente, difumina otras cosas. Por tanto, Gombrich tiene razón cuando piensa: «Whenever consistent reading suggest itself... illusion takes over»[24]. La constitución misma de la consistencia no es un he-

[23] SARTRE, pág. 29; v. también Pierre BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (stw 107), Frankfurt, 1974, págs. 165 y 169.
[24] GOMBRICH, pág. 278.

cho de la ilusión, pero la constitución de la consistencia se realiza en la sucesión de agrupaciones de figuras, que poseen un momento ilusorio en cuanto que la totalidad respectivamente mostrada por su medio —sobre todo si es un producto de la decisión de la selección— no presenta algo característico del texto, sino ya la configuración de una representación de sentido. Pues el texto de ficción, como sistema de signos no-denotadores, en primer término está abierto, y esto significa que no se agota en la relación de los datos empíricos previamente encontrables. Consecuentemente, se ofrece al lector como una oferta de estructuración, mediante la que algo puede ser constituido y que en el mundo empírico de los objetos ciertamente no ha sido dado. Pero para este proceso de constitución deben reclamarse los mismos presupuestos que los que en general son válidos para los actos de comprensión: la constitución de la consistencia. Ésta tiene lugar como consecuencia permanente de las figuras que hay que cerrar. Así, la constitución de la figura discurre en oposición a la apertura del texto, y la parte de ilusión se corresponde con el grado en que está cerrado.

Eco ha explicitado en la reacción de los espectadores de televisión ante las emisiones en directo en qué medida estas porciones de ilusión son decisivas para nuestros actos de comprensión. Aquí se trata de «un tipo de narración que por muy conexionado y consecuente que pueda parecer, siempre utiliza como material de partida la cruda secuencia de los sucesos naturales; aquí, la narración, aun cuando posea unos hilos continuados de acción, sin embargo, constantemente se desvía a la mera anotación de lo inesencial» [25]. Consecuentemente, en las emisiones en directo —muy semejantemente a lo que acaece en la casualidad pretendida del cine moderno— se llega a una «frustración de los instintos 'novelescos' del espectador» [26]. «La emisión en directo queda determinada en su discurrir por las expectativas específicas y las exigencias de su público; de un público al que si se le pide una información sobre lo que sucede, piensa este acontece en categorías de la novela tradicional y sólo reconoce la vida como real en cuanto que aparece sustraída a sus azares y elegida y unificada en una acción... Es sólo natural que la vida se parezca más al *Ulysses* que a *Los tres mosqueteros;*

[25] Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (traducido por G. Memmert), Frankfurt, 1973, pág. 202.
[26] *Ibid.*, pág. 203.

sin embargo, todos estamos más inclinados a pensar en las categorías de *Los tres mosqueteros* que en las de *Ulysses:* o mejor, sólo puedo recordar la vida y enjuiciarla cuando pienso según la novela tradicional» [27]. Pues —así se podría proseguir el argumento— sólo en el recuerdo domina la necesaria medida de libertad que permite contextualizar la multiplicidad desordenada de la vida experimentada en la figura de sentido de un contexto concertado, quizá porque sólo así pueden mantenerse los significados de la vida experimentada. La figura del recuerdo hace desaparecer la heteronomía de la vida, mediante el significado adquirido en ella. Las novelas del género favorecedor de la ilusión, según esto, ya no se dejarían concebir más como la reproducción engañosa de una realidad dada, sino más bien como el paradigma de la estructura del recuerdo, porque la realidad sólo es realidad en cuanto puede ser representada mediante el significado. Pues caracteriza a «la ilusión el que ésta se hace pasar por verdadera percepción, cuyo significado procede del mundo sensible y de nada más. Imita aquella clase de experiencia que resalta por la coincidencia entre sentido y mundo sensible, y ello mediante la articulación del sentido que se hace visible o se manifiesta en el mundo sensible» [28]. Por tanto, la novela moderna presenta también la realidad como contingente y carente de significado, con lo que ciertamente da a conocer que reacciona ante los hábitos ejercitados de la percepción, cuando la realidad ahora es liberada de la estructura de ilusión del recuerdo. Sin embargo, el descubrimiento de una forma de comprender devenida histórica, por su parte, debe ser representado de manera que tampoco se pueda hacer desaperecer la necesidad de la ilusión en relación a la constitución de la consistencia —garantizada ante todo por el hecho de concebir—, sobre todo cuando se nos muestra tan ineludible la resistencia del texto a la conformación de la ilusión, de manera que nuestra atención se ve dirigida hacia sus causas.

Así, en el momento de la ilusión de la constitución de la figura, se ofrece un presupuesto decisivo para la comprensión del texto: «El lector está interesado en lograr la necesaria información con el mínimo esfuerzo... Si, por tanto, el autor se empeña en aumentar el número de los sistemas codificados y la

[27] *Ibid.*, pág. 206.
[28] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie des Wahrhemung* (traducido por R. Boehm), Berlin, 1966, pág. 41.

complejidad de su estructura, entonces el lector se siente inclinado a reducirlos a lo que a él le parece mínimo suficiente. La tendencia a complicar los signos es una tendencia del autor; la estructura negro-blanco, rica en contrastes, es la del lector» [29].

b) *El carácter de acontecimiento como correlato de la conciencia del texto*

La constitución de la consistencia es fundamento absolutamente imprescindible para los actos de comprensión. Se lleva a cabo mediante la actividad agrupadora del lector, por cuyo medio se identifican las relaciones de signos del texto y son representadas como figuras. Si la figura surge de la relación presente entre los signos, esto quiere decir que la relación misma no se manifiesta lingüísticamente, sino que nace a partir de la modificación retencional de los signos condensados en la equivalencia. De la misma manera que los signos pretenden una relación reproducto del lector la equivalencia que brota de la modificación retencional de los mismos. Con ello se marca el punto en el que la estrutcura del texto se transforma en una estructura del acto, en la que los signos lingüísticos efectúan la necesaria afección del lector en relación a su realización. La precedente discusión ha mostrado que las relaciones de signos identificados en principio se pueden representar en dos tipos distintos de figuras, aun cuando estrechamente vinculados entre sí: los de necesidad selectiva minimalizada y los de elevada necesidad selectiva, en relación a la equivalencia de los signos lingüísticos, producida mediante la figura. Con ello se marcaban a la vez dos niveles del texto: el de la acción o el de la constelación de personajes y el del carácter sensible de la acción y del juego de los personajes. Ninguno es imaginable sin el otro. Pues el sentido sólo posee sentido en relación a la facticidad organizada en la acción, y ésta, por su parte, necesita de la interpretación para que se pueda concebir lo que se dice por su medio. La configuración de la imagen del nivel de la acción, por regla general, tiene un alto grado de claridad, y esto quiere decir que la equivalencia de los signos representables en la figura se puede cerrar sin dificultad mediante la elevada coincidencia intersubjetiva. Pero como sólo las figuras cerradas poseen la necesaria

[29] J. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (UTB 103) (traducido por Rolf-Dietrich Keil), Munich, 1972, págs. 418 y ss.

concisión, en la interpretación de la acción —como **mostraba** el ejemplo de Fielding— se llega a decisiones de selección de determinadas posibilidades. Esta estructura fundamental de los actos de comprensión es reclamada de una manera determinada por los textos de ficción, a fin de asegurar correspondientemente la transferencia del texto a la conciencia del lector. Consecuentemente, la disposición del texto debe permitir conocer las modalidades, mediante las que se puede actuar en el proceso de constitución de la figura, así como en las decisiones selectivas del lector que tienen lugar en él.

Walter Pater ha notado en relación a la experiencia que se presenta en la lectura: «Pues para el lector serio las palabras son también serias, y la palabra ornamental, la figura, la fortna accesoria, el color o la referencia rara vez se conforman con morir al pensamiento en el mismo momento, sino que inevitablemente han de permanecer un rato produciendo tras sí una estela de asociaciones tal vez totalmente ajenas a ellas» [30]. Así, la constitución de la consistencia durante la lectura destaca también aquellos momentos que se sustraen a la integración en la figura correspondientemente constituida (*to die to thought*, «morir al pensamiento»). Ya la dialéctica de los horizontes del punto de visión móvil había hecho conocer que la pluralidad de relaciones —abierta en la lectura— de las perspectivas expositivas del texto unificadas en los abanicos de proyecciones obliga necesariamente a decisiones de selección en lo referente a determinadas relaciones. De ello se infiere una determinada figura de sentido. Pero porque ésta se realiza mediante un proceso selectivo, la multiplicidad relacional no seleccionada permanece en el trasfondo.

La necesidad de realizar mediante las decisiones selectivas sólo determinadas relaciones a partir de la red de relaciones desarrollada por nosotros mismos ulteriormente se ve motivada porque en la lectura pensamos las ideas de otro que —cualquiera que sean en detalle— en cuanto ideas de otro representan en primer término una experiencia extraña. Las experiencias extrañas, en razón de su naturaleza, desbordan nuestras propias experiencias y, por tanto, siempre tienen dispuesto algo más que lo que nos es accesible por el momento. Por tanto, las decisiones selectivas se orientan primeramente a aquel ámbito parcial de la experiencia ajena que todavía parece ser familiar. Esta orienta-

[30] Walter Pater, *Appreciations*, Londres, 1920, pág. 18.

ción influirá la figura de sentido constituida y, consecuentemente, dejará intactas determinadas posibilidades, aun cuando tales posibilidades, en cierto modo, sólo son conjuntamente evocadas mediante las decisiones selectivas tomadas. En principio, por tanto, toda figura de sentido se encuentra siempre ensombrecida por las posibilidades que la decisión ha despertado pero no ha elegido.

Así, las decisiones selectivas producen a la vez en la lectura un excedente de posibilidades, y esto significa que en tales actos también se encuentran presentes las posibilidades que han sido virtualizadas. Ellas corporifican aquel ámbito de la experiencia ajena que en el acto de la lectura adquiere su contorno, sin que en un primer momento sean de interés. De su virtualidad nacen entonces aquellas *alien associations* («asociaciones ajenas»), que se apoyan en las figuras de sentido estabilizadas y que son capaces de irritarlas en cuanto que se mantienen indefinidas y, por tanto, pueden lograr una reorientación de los actos de comprensión. Así pues, en la lectura frecuentemente cobramos la impresión de como si las características, los acontecimientos y los procesos hubieran cambiado su sentido; se nos aparecen «con otra luz», y esto significa que se ha cambiado la orientación de la decisión selectiva, porque las *alien associations* de las posibilidades que entonces sólo habían sido presentadas, pero que permanecen virtuales, han relativizado de tal manera las figuras de sentido constituidas que comienza a variar nuestra actitud.

Desde aquí se pueden también juzgar las estrategias del texto. Si la constitución de la figura materializa una decisión selectiva, mediante las relaciones de signos que han sido identificadas como su significado, entonces en principio puede verse fuertemente difuminada la pluralidad de posibilidades, constituida por tal elección, pero a la vez excluida. Si esto sucede, entonces el texto adquiere una intención didáctica o indoctrinadora. Las estrategias del texto pueden también estar establecidas de modo que en cada caso fortalezcan la intención de los *alien associations*, y, así la equivalencia de los signos representada en la figura no establece ya más la orientación de la intención. Las estrategias de los textos de ficción, por lo general, están establecidas de modo que la constitución de la figura que tiene lugar en la lectura produzca a la vez su latente perturbación. Si las figuras están sujetas a la modificación, mediante las posibilidades que excluyen, entonces su encerramiento tiende siempre

a poder ser abierto. De esta forma se originan efectos retroactivos con respecto al papel del lector. Mediante la constitución de la figura participamos en el texto, y esto quiere decir que nos encontramos asidos por lo que producimos. Por tanto, durante la lectura, tenemos frecuentemente la impresión de haber vivido otra vida. Henry James, en esta «ilusión... de haber vivido otra vida» [31], veía la cualidad decisiva de la prosa narrativa. Esta participación en el texto es una ilusión, en cuanto que mediante este sentirnos asidos dejamos detrás lo que somos: «... participar en un acontecimiento no supone el conocimiento de nuestra participación en él» [32]. Gombrich, mediante experimentos psicológicos figurativos, llega a conclusiones semejantes: «... aunque podamos ser conscientes a nivel intelectual del hecho de que cualquier experiencia dada podría ser una ilusión, no podemos, en sentido estricto, observarnos teniendo una ilusión» [33]. En este hecho de ser asidos se valoriza otra cualidad de la ilusión, distinta a aquella que teníamos ante la vista en la constitución de la consistencia. Allí, el momento de ilusión consistía en que las figuras encarnaban las totalidades a las que la multiplicidad de relaciones de los complejos de signos había sido reducida, hasta el punto de que la figura podía estar cerrada. Ilusión significa entonces nuestra participación en la proyección, en lo que concierne a la constitución de la figura, en la que nos encontramos asidos, puesto que la producimos. Pero a la vista de la irritación de las figuras, mediante las posibilidades que excluyen pero que a la vez participan, este hecho de ser asido jamás es completo. Por el contrario, la latente perturbación de este hecho produce una tensión que hace oscilar al lector entre hallarse totalmente asido y el distanciamiento latente. Así se produce una dialéctica, animada por el propio lector, de constitución de la ilusión y ruptura de la misma. Provoca operaciones de equilibrio —aunque sólo sea porque una figura perturbada por el factor extraño de las *alien associations* («asociaciones ajenas») no es inmediatamente rechazada. Pues el hecho de ser asido repercute en la figura que producimos, y esta repercusión es absolutamente necesaria para que

[31] Henry JAMES, *Theory of Fiction*, ed. James E. Miller, Jr., Lincoln, 1972, pág. 93. La cita exacta dice: «The sucess of a work of art... may be measured by the dregree to which it produces a certain illusion; that illusion makes it appear to us for the time that we have lived another life —that we have had a miraculous enlargement of experience.» La expresión procede del año 1883.

[32] Stanley CAVELL, *The World Viewed*, Nueva York, 1971, pág. 128.

[33] GOMBRICH, pág. 5.

puedan repercutir a su vez las *alien associations*. Estos «conflictos», producidos permanentemente en la lectura, sólo se pueden amortiguar si ocasionan una tercera dimensión en la que queden subsumidos. Ésta nace del movimiento a través del cual el lector oscila en una y otra dirección, entre ser asido y la autocontemplación, por lo que experimenta el texto como un acontecimiento. En el acontecimiento se encuentran vinculadas unas con otras las corrientes opuestas de constitución de las figuras que se hallan guiadas por el texto. Al mismo tiempo, el acontecimiento adquiere su característica apertura en la manifestación de las posibilidades excluidas por las decisiones selectivas, que a su vez repercuten sobre el encerramiento de las figuras de sentido. El carácter de acontecimiento es un correlato central de la conciencia del texto, que nace de la irritación de la constitución de la consistencia, producida por las estrategias del texto. Mientras el texto de ficción reclama de la manera descrita el proceso de constitución de la figura que subyace a todos los actos de comprensión, es capaz de producir un correlato de la conciencia, mediante el cual el texto se convierte para el lector en un acontecimiento y con ello, finalmente, en un mundo.

Cómo se realizan estas operaciones de equilibrio lo ha descrito B. Ritchie atendiendo al juego de expectativas de los textos. Cada texto, ya a su comienzo, constituye determinadas expectativas, las transforma en su discurrir, circunstancialmente las cumple en un momento temporal, cuando desde hacía tiempo ya no creíamos en su realización y cuando aquéllas ya habían desaparecido de nuestra atención. «Además, decir simplemente que 'se satisfacen nuestras expectativas' es incurrir en otra seria ambigüedad. A primera vista, dicha afirmación parece negar que nuestro placer proviene en gran medida de la sorpresa ante la frustración de nuestras expectativas. La solución a la paradoja radica en encontrar una base para la distinción entre 'sorpresa' y 'frustración'. Someramente, la distinción puede hacerse en términos de los efectos que las dos clases de experiencias tienen sobre nosotros. La frustración bloquea o detiene la actividad. Es necesaria una nueva orientación de la misma para escapar del callejón sin salida. En consecuencia, abandonamos el objeto frustrante y retornamos a la actividad ciega e impulsiva. Por otra parte, la sorpresa únicamente causa un cese temporal de la fase exploratoria de la experiencia y el recurso a la contemplación intensa y al escrutinio. En esta segunda fase, los elementos sor-

prendentes se ven en conexión con lo que ya ha pasado, con toda la corriente de la experiencia; el goce de estos valores es entonces extremadamente intenso. Por último, parece que debe haber siempre un cierto grado de novedad y sorpresa en todos estos valores si se da una especificación progresiva de la dirección del acto total..., y toda experiencia estética tiende a exhibir un juego continuo entre las operaciones deductivas e inductivas» [34].

Así se sigue que el sentido del texto no se encuentra ni en las expectativas, ni en las sorpresas o decepciones, ni mucho menos en las frustraciones que hemos vivido en el proceso de la constitución de la figura. Éstas representan más bien reacciones que tienen efecto a través de la irrupción, la perturbación y la encrucijada de las figuras que hemos construido en la lectura. Esto quiere decir que en la lectura reaccionamos sobre lo que nosotros mismos hemos producido, y este modo de reacción sólo hace esto plausible porque somos capaces de experimentar el texto como un acontecimiento real. No lo captamos como un objeto dado ni tampoco como un hecho objetivo que queda determinado por medio de juicios predicativos; más bien se nos hace presente mediante nuestras reacciones. El sentido de la obra gana también con ello el carácter de acontecimiento y porque nosotros lo producimos como correlato de la conciencia del texto experimentamos su sentido como realidad.

c) *El hecho de estar implicado como condición de la experiencia*

Acontecer como correlato de la conciencia del texto es algo que surge de un proceso de constitución de las figuras, en cuyo transcurso la figura particular es tanto unidad actual como momento transitorio. La figura articula así un hecho realizable que se efectúa en la conciencia del lector. Presupuesto de ello lo configura la perturbación latente de las figuras producidas, mediante las posibilidades excluidas en la selección. Así, el texto de ficción reclama de una manera que lo caracteriza la constitución de la consistencia necesaria. Esta tendencia se puede intensificar cuando se destacan más claramente las posibilidades alternativas de la constitución de la consistencia. Así, se deberá dife-

[34] Benbow RITCHIE, «The Formal Structure of the Aesthetic Object», en *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas y Murray Krieger, Nueva York, 1965, págs. 230 y s.

renciar más lo acontecido en cuanto correlato de la conciencia. En la utilización cotidiana del lenguaje designamos tales posibilidades alternativas como ambigüedad, y con ello queremos significar no sólo su efecto retroactivo sobre el proceso de configuración de la consistencia, sino también su manifiesta dificultad. Ésta se hace particularmente apremiante cuando la ambigüedad se presenta como producto de nuestra construcción de las figuras. No se la puede ya reducir exclusivamente a determinados signos lingüísticos, sino que parece haberse originado de nuestra actividad en el proceso de la constitución de las figuras. Las manifiestas ambigüedades se nos ofrecen en el texto más como un enigma cuya solución se nos plantea; por el contrario, las ambigüedades producidas en el proceso de constitución de las figuras funcionan como energía impulsora que, ante las barreras que producimos nosotros mismos, obtiene tanto más intensamente el equilibrio entorpecido. Pues así como la irritación recíproca de las figuras se subsume en la dimensión del acontecimiento, en la que están integradas la configuración y la destrucción de la ilusión, igualmente existe aquí la necesidad de un nivel de integración. Si la ambigüedad es entendida como momento de impulso de las diversas constituciones de las figuras, hay entonces que preguntarse cómo debe repercutir esta intensificación de los impulsos.

Lo que aquí sucede se puede aclarar con un ejemplo relativamente sencillo: ¿Cómo se estructura, por ejemplo, aquel pasaje en el *Ulysses*, de Joyce, en el que el cigarro puro de Bloom alude a la jabalina de Ulises? Esto para acudir sólo a un segmento puntual del texto, en el que se puede mostrar la dificultad de la constitución de las figuras. Con la jabalina, en la novela de Joyce, se invoca un determinado elemento del repertorio del campo relacional homérico y, aparentemente, se le hace coincidir con el cigarro de Bloom como si se tratara de algo de la misma especie. ¿Cómo organizamos estos elementos que, ciertamente, mediante su indicada relacionalidad, se separan entre sí, de manera tan inequívoca que se nos conduce al trasfondo de esta aparente identidad? Quizá podamos decir que esta coincidencia ha sido ideada irónicamente. Por lo menos una serie de lectores de Joyce, dignos de atención, lo han entendido así[35].

[35] Richard ELLMANN, «Ulysses. The Divine Nobody», en *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro, Detroit, 1960, pág. 247. El autor clasifica esta insinuación como *mock-heroic*.

Sería, pues, la ironía la figura mediante la cual se pueden identificar la relación de los signos. ¿Qué es lo que propiamente se ironiza aquí? ¿La jabalina de Ulises o el puro de Bloom? La deficiente claridad de esta cuestión ya significa una objeción a la figura aparentemente presente en la ironía. Pero aun cuando se crea poder descubrir en la ironía la suficiente medida en consistencia, sin embargo ésta es de naturaleza peculiar. Así, su intención normal no permite conocer que el texto formulado pretenda lo contrario de la formulación. En el mejor de los casos, el texto formulado quiere decir algo que no había sido formulado. Quizá pretende también algo que se sustrae a la «formulación» a causa de la ironía, aunque precisamente también puede ser señalado por medio de una supuesta ironía.

De cualquier manera que pueda todo esto comportarse, en todo caso la consistencia exigida para la comprensión produce una discrepancia. Esto es algo más que una posibilidad excluida, en razón de no haber sido elegida. Pues no sólo repercute como perturbación sobre la figura constituida; hace que se resalte su insuficiencia. La discrepancia así surgida despotencia la figura en una posibilidad problemática, que es discutida porque falta en ella la suficiente fuerza motivadora de la equivalencia de la relación de signos. Esto, sin embargo, no debe significar que sería un sinsentido constituir estas figuras insuficientes. Por el contrario, la posibilidad problemática se convierte en impulso de hacer representable la relación de signos mediante otra figura, y ciertamente con frecuencia porque no se ha sostenido la combinación obvia. Esto se puede también ilustrar con el ejemplo de Joyce. En lugar de en la ironía, era en lo fálico donde unas veces se observaba la convergencia de la relación de signos, mediante los que aparentemente se podía subsumir la discrepancia de la ironía. Sin embargo, en este momento aparece otra vez la figura problematizada, y ciertamente en una medida que no había tenido mientras sólo parecía materializar la ironización recíproca de las alusiones homéricas y cotidianas. La simbólica fálica de la jabalina es claramente mitológica; hacer coincidir con esta mitología el cigarro puro de Bloom trastoca a aquélla en su esencia, y así se hace saltar la consistencia producida en la multiplicidad asociativa de la fantasía individual. Sin embargo, ésta tampoco es capaz de desplegarse plenamente. Pero se desarrolla con el trasfondo de una ironía problematizada, que irradia en el juego individual de la fantasía, y que en cierto modo

hace que se trastoque permanentemente su constitución de las figuras. Tener que crear figuras para poder identificar las relaciones de los signos y trastocarlas también de nuevo, a la vista del deficiente éxito integrador, todo esto hace que el acto de comprensión discurra como una reacción en cadena, que hace saltar rotas las figuras. En estos casos la constitución de la consistencia necesaria para la comprensión se utiliza con el fin de permitir también discrepancias al lector.

Sin duda, estos procesos en la lectura de los textos modernos son mucho más frecuentes que en la literatura antigua. Que la discrepancia, como condición de la explosión de las figuras, no representa exclusivamente un fenómeno moderno lo atestigua un proceso permanentemente observable en la literatura narrativa, en el que las discrepancias en el proceso de constitución de la consistencia son programadas de antemano. Desde Cervantes a Fielding, la historia interpuesta funciona como inversión especular de la acción principal; con ello se lleva a cabo la creación de las figuras como la rectificación recíproca de las líneas de acción, a fin de poder originar la configuración del sentido, resaltando lo que estaba oculto. En el siglo XIX se escinde del narrador la figura de un *unrealible narrator* («narrador no fidedigno»), que o abierta o lateralmente discute los juicios y valoraciones del *implied author* («autor implícito»)[36]. Desde el *Lord Jim* (1900) de Conrad nos hemos familiarizado con la disgregación de las perspectivas del texto, que al desmentir su convergencia reducen la confianza en sus orientaciones respectivas. Finalmente, Beckett proyecta una estructura de frases, en la que lo dicho por una es negado por la siguiente, que, por su parte, se hace frase en cuanto negaeión de lo dicho, con el propósito de hacer así de la motivación de estas rectificaciones un permanente proceso, que se aleja también permanentemente de las orientaciones del lector.

Tales procesos de inversión efectúan en el proceso de la lectura una problematización de las figuras creadas por las discrepancias que producimos. Ponen en cuestión la acción integradora de las figuras obtenidas. Pero como la supresión de la discrepancia logra su propósito a partir de la posibilidad puesta en cuestión, la figura problematizada queda mantenida como trasfondo, de manera que la acción integradora exigida se debe legi-

[36] V. Wayne C. BOOTH, *The Retoric of Fiction*, Chicago, 1963⁴, páginas 211 y ss. y 339 y ss.

timar ante aquellas problematizaciones que hemos producido. Debido a que este proceso se desarrolla en nuestra potencia imaginativa, no nos podemos desentender de él. Pero esto significa que nosotros estamos implicados en lo que hemos creado. Estar implicado es el modo por el que nos situamos en presencia del texto, y mediante el que el texto se convierte para nosotros en presencia. «En la medida en que hay implicación, existe presencia»[37].

En tales implicaciones se funda esencialmente un momento decisivo de la lectura. Suceden varias cosas a la vez. Nuestras anticipaciones, suscitadas por el texto, no alcanzan enteramente sus propósitos porque en el proceso de la constitución de la consistencia destacamos posibilidades ocultas que experimentamos como competidoras de aquellas que estaban manifiestas. Así, las previstas configuraciones de figuras de nuevo se ponen en movimiento, y no en último término por el hecho de que tengamos que apagar frecuentemente otra vez las expectativas suscitadas por el texto, con lo que también las expectativas cumplidas ciertamente adquieren un trasfondo totalmente diverso. Mientras estamos implicados en el texto, no sabemos primeramente lo que nos sucede con tal participación. Por tanto, también constantemente vislumbramos la necesidad de hablar acerca del texto leído —menos para distanciarnos, que mucho más para captar con esta distancia en dónde estábamos implicados—. No en último término radica aquí una necesidad latente de la crítica literaria, que en amplios tramos es el intento discursivo de recoger estas implicaciones. Si la implicación efectúa nuestro estar presentes en el texto, entonces ello es un correlato de la conciencia, mediante el que el carácter de acontecimiento experimenta su complementación necesaria. Hacernos presentes a un acontecimiento significa que en tal presencia nos sucede también algo a nosotros. Cuanto más se nos hace presente el texto tanto más se convierte en pasado lo que somos —en todo caso mientras dura la lectura. Cuando un texto de ficción traslada al pasado los puntos de vista que nos dominan, se ofrece a sí mismo como experiencia, pues lo que ahora sucede o puede suceder no era posible cuando las perspectivas que nos orientan también configuraban nuestro presente. Las experiencias ciertamente no se logran mediante el puro reconocimiento de lo conocido. Pues

[37] Wilhelm SCHAPP, *In Geschichten verstrickt*, Hamburgo, 1953, página 143.

«si se hablara sólo de experiencias con las que se coincide, no se hablaría de nada más»[38]. Más bien las experiencias sólo se originan en la superación de lo sabido o en el proceso de mirarlo, de manera que en la falsificación latente de lo que disponemos se constituye el inicio de toda experiencia. G. B. Shaw ha formulado este hecho: *You have learnt something* («has aprendido algo»)[39]. La lectura muestra la estructura de la experiencia, en cuanto que el hecho de estar implicado desplaza al pasado nuestras orientaciones con respecto a las representaciones intelectuales, y así suspende a la vez su validez para el nuevo presente. Sin embargo, esto no quiere decir que desaparezca con ello aquella experiencia relegada al pasado. Por el contrario: en cuanto pasado es siempre mi experiencia, que ciertamente aparece ahora en una intención con el presente del texto todavía desconocido. El nuevo presente es desconocido sólo mientras la experiencia que en la lectura se ha convertido en pasado permanece lo que era cuando todavía configuraba nuestras orientaciones. Pero ahora la adquisición de la experiencia no es un proceso aditivo, sino más bien, en el sentido de la formulación de Shaw, una reestructuración de aquello de lo que disponemos. Esto se atestigua también en los giros lingüísticos corrientes: así, más o menos, decimos que nos hemos enriquecido con una experiencia cuando hemos perdido una ilusión.

Pero esto significa: mediante la experiencia del texto sucede algo con nuestra experiencia. Ésta ya no puede permanecer la misma, porque nuestro presente en el texto no se produce como un nuevo reconocimiento de aquello de lo que disponemos. Ciertamente, existen en los textos de ficción evidencias momentáneas; sin embargo, éstas sirven menos para confirmar aquello que ya conocemos; más bien muestra que lo sabido sólo es lo momentáneo. Cuanto más frecuentemente aparecen tales momentos en la lectura tanto más claramente se aleja en el pasado la interacción entre el presente del texto y el nuestro. «La unión de lo nuevo y lo viejo no es una simple composición de fuerzas, sino una re-creación en la que la impulsión presente toma forma y solidez mientras que el material viejo 'almacenado' es literalmente revivido, recibe una vida y un alma nueva al tener que enfrentarse a una nueva situación»[40]. Este proceso descrito

[38] MERLEAU-PONTY, pág. 388.
[39] G. B. SHAW, *Mayor Barbara*, Londres, 1964, pág. 316.
[40] John DEWEY, *Art as Experience*, Nueva York (Capricorn Books), 1958[12].

por Dewey es instructivo, en doble perspectiva, en relación a la estructura de la experiencia: primeramente en relación a la interacción misma, así como para las repercusiones que se derivan de esta interacción.

La nueva experiencia adquiere validez en la reestructuración de los nieveles de la experiencia sedimentada, que por su parte es capaz de dotar de forma a la nueva experiencia, mediante esta reestructuración. Pero lo que verdaderamente sucede en esta reestructuración, por otra parte, sólo puede experimentarse si las sensaciones, orientaciones, perspectivas y valores producidos por este proceso realizan la fusión con la nueva experiencia que había sido desplazada al pasado. Si la experiencia sedimentada crea la condición de la forma, entonces la forma de la nueva experiencia se manifiesta en las reestructuraciones selectivas de niveles de la experiencia sedimentada. No es la identificación de dos experiencias diferentes lo que se muestra como base del acto de recepción, sino el efecto recíproco de la reestructuración de niveles y de la donación de forma.

Esta relación de la interacción tiene absolutamente valor para la estructura de la adquisición de experiencias, sin que por ello mismo ya se hicieran captables las cualidades estéticas. Dewey intenta destacar el momento estético de esta estructura mediante dos argumentos distintos: «La característica distintiva de la experiencia estética es la conversión de la resistencia y las tensiones, de las excitaciones, que son en sí mismas tentaciones a la dispersión, en un momento hacia un todo cerrado, inclusivo y pleno... Un objeto es peculiar y predominantemente estético, y transmite el placer característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan todo lo que puede ser llamado *una* experiencia se elevan por encima del umbral de percepción y se hacen manifiestos por su propio valor»[41]. Un argumento coincide con las visiones de los formalistas rusos, que querían ver en la demora de la percepción un criterio central cualitativo de la experiencia estética. El otro argumento de Dewey afirma

[41] *Ibid.*, págs. 56 y ss.; v. ulteriormente pág. 272. Eliseo VIVAS, *Creation and Discovery*, Chicago, 1955, pág. 146, describe así la experiencia estética: «Grounded on this assumption the aesthetic experience can be defined, I advantages of such a definition are manifold, and the only difficulty it presents is the rather easy task of distinguishing aesthetic attention from that involved in other modes of experience. A brief statement of such definition would read as follows: *An aesthetic experience is an experience of rapt attention which involves the intransitive apprehension of an object's immanent meanings and values in their full presentational inmediacy*».

que la experiencia estética depende de la experiencia de que el proceso de la conjunción de factores puede ser tematizado. En una palabra: la experiencia estética hace también consciente de la adquisición de experiencias; la constitución de la experiencia está acompañada de la comprensión permanente de las relaciones que se dan entre las condiciones. Así, la experiencia estética cobra un momento trascendental. Si aparece la estructura de la adquisición general de la experiencia en el contexto de acción pragmática, entonces la estructura estética de la experiencia apunta a la transparencia de estos procesos. Su totalidad, así, no es tanto la nueva experiencia que se ha constituido, mediante la interacción, como más bien la percepción de la imagen de esta totalidad. Por qué sea así lo responde Dewey con la referencia al carácter del arte libre de finalidades.

La respuesta a los hechos descritos por Dewey puede adquirir también otro giro. Si en la lectura de un texto de ficción se origina una interacción entre su presente en mí y mi experiencia desplazada al pasado, que se manifiesta en el efecto recíproco entre reestructuración de niveles y donación de la forma, entonces esto quiere decir que la captación de tal texto no es un proceso pasivo de recepción, sino una respuesta productiva ante la diferencia experimentada. Puesto que por lo general esta reacción desborda las orientaciones válidas para el lector, hay que preguntarse por qué medios queda controlada. Un código dominante es tan poco capaz de proporcionar este control como tampoco lo son las experiencias sedimentadas en el lector, pues ambas cosas son trascendidas por la experiencia estética. En este punto, adquieren su propia relevancia las discrepancias producidas por el lector en el proceso de constitución de las figuras. Hacen que el lector mismo pueda cerciorarse de las insuficiencias de las figuras que ha creado y, consecuentemente, se sitúe en una distancia latente con respecto a su propia participación en el texto, de manera que sea capaz de observarse en una actividad conducida por factores extraños; por lo menos sea capaz de verse. Poder percibirse a sí mismo en el proceso de participación constituye un momento central de la experiencia estética; otorga un particular estadio intermedio: se ve dónde se está. Por tanto, no se debería hacer equivaler tan exclusivamente la experiencia estética con el carácter de finalidades del arte, pues posee igualmente un innegable significado práctico. Esto es importante para la comprensión del texto de ficción porque aquí la comunicación entre texto y lector ya no está reglada mediante la vigencia del código dominante. Pero si el código ha cesado de ser regulativo, entonces la posibilidad de control de la comunicación ya no se fundamenta más en el repertorio de señales del código, sino que debe ser remitida a los actos en que el propio lector proporciona la forma, sobre todo si esto se efectúa como reestructuración de niveles de la experiencia sedimentada y, por ello, como suspensión de la orientación previa dada. Porque estos actos, en los que se dona la forma, en oposición al código, superan o relegan las referencias estabilizadas, y así la relación de participación y distancia que se produce por la discrepancia en el proceso de la constitución de las figuras resulta ineludible para el carácter comunicativo de la experiencia estética. Pues sólo la observación controlada de aquello que el texto produce en mí crea la posibilidad de constituir la referencia para lo reelaborado mismo en el proceso de reelaboración. El elemento trascendental de la experiencia estética gana en este punto su relevancia práctica.

B) LAS SÍNTESIS PASIVAS DEL PROCESO DE LA LECTURA

1. El carácter de imagen de la representación

Los actos de comprensión del punto de vista móvil organizan la transferencia del texto a la conciencia. El cambio del punto de vista entre las perspectivas de presentación despliegan el texto en la conciencia como el abanico de la protención y de la retención, por lo que la expectativa y el recuerdo se muestran en el proceso de la lectura como superficies de proyección. El texto mismo no es ni expectativa ni recuerdo, de manera que la dialéctica de la anticipación y el acoplamiento retroactivo se convierten en impulso para construir una síntesis, mediante la que puedan ser identificadas las relaciones de las signos y pueda ser representada su equivalencia. Estas síntesis son ciertamente de naturaleza propia. No se manifiestan ni en el lenguaje del texto ni tampoco son puros fantasmas de la capacidad imaginativa del lector. La proyección que tiene lugar aquí no discurre en una sola dirección. Así como es una proyección del lector, que procede de él, igualmente permanece conducida por los signos que se «proyectan en su interior». La participación del lector y la participación de los signos en esta proyección se muestran como difícilmente separable una de otra. «Hablando con precisión, se ve ascender aquí una *realidad* compleja, en la que desaparece la diferencia entre sujeto y objeto» [1]. Pero esta realidad es compleja no sólo porque los signos del texto se realizan únicamente en las proyecciones de un sujeto —proyecciones ciertamente que, por su parte, adquieren su contorno bajo condiciones ajenas—,

[1] Jean Starobinski, *Psycoanalyse und Literatur* (traducido por Eckhart Rohloff), Frankfurt, 1973, pág. 78.

sino también porque estas síntesis discurren bajo el umbral de lo que se hace consciente y, por consiguiente, tampoco son objetivas, a no ser que se las eleve más allá de este umbral, en razón del análisis. Sin embargo, en este caso deben primeramente ser constituidas antes de poder ser objeto de la observación. Puesto que su constitución es tan independiente de la actitud observadora, hay que designarlas, apoyándose en una terminología propia de Husserl, como síntesis pasivas, a fin de diferenciarlas de aquellas que tienen efecto mediante juicios y predicaciones. Síntesis pasivas son, por tanto, síntesis pre-predicativas, que se producen debajo del umbral de nuestros procesos de conciencia, puesto que también durante la lectura nos encontramos sumidos en esta actividad sintética. Hay que preguntarse en qué medida las síntesis pasivas poseen un determinado modo, cuya indagación es presupuesto de la descripción de la interpretación de lo leído, realizada en las síntesis pasivas.

La imagen es el modo central de las síntesis pasivas. «La imagen —escribe Dufrenne—, que en sí misma es un *metaxu* o término medio entre la presencia bruta en la que el objeto se experimenta y el pensamiento en el que éste se hace idea, permite al objeto aparecer para estar presente como representado» [2]. De esta manera la imagen muestra algo que no es idéntico ni a la realidad dada del objeto empírico ni al significado de un objeto representado. La pura experiencia del objeto es superada en la imagen, sin que por ello sea ya una predicación de lo que se muestra en la imagen. Tal característica de la imagen nos hace pensar en la narración de Henry James, discutida al comienzo, en la que el sentido de la novela no era entendido ni como un mensaje ni como un significado determinado, sino que se mostraba en una imagen: «la figura en la alfombra». Además, el carácter de imagen de las síntesis pasivas armoniza con una experiencia de la lectura, que frecuentemente se ve acompañada por una corriente de imágenes, más o menos clara, sin que esta secuencia de imágenes —incluso allí donde se funden en un panorama completo— se conviertan para nosotros mismos en objetividad.

Las condiciones constitutivas de estas imágenes, Gilbert Ryle, en su análisis de la capacidad imaginativa, las ha descrito como sigue: A la pregunta: «¿Cómo puede una persona imaginarse que ve algo, sin darse cuenta de que no lo está viendo?», ofrece

[2] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (traducido por Edward S. Cosey), Evanston, 1973, pág. 345.

la siguiente respuesta: «Ver el Helvellyn [nombre de un monte que utiliza Ryle para ejemplificación de su hecho] en la imaginación no conlleva lo que ver el Helvellyn y una fotografías del Helvellyn conlleva, el tener sensaciones visuales. Implica ciertamente el pensamiento de tener una visión del Helvellyn, y esto es, por tanto, una operación más sofisticada que la de ver de hecho el Helvellyn. Supone una utilización, entre otras, del conocimiento de cómo será el Helvellyn o, en un sentido, pensar cómo debería ser. Las expectativas que se ven colmadas en el reconocimiento del Helvellyn por observación directa no lo son ciertamente cuando uno se lo imagina, pero imaginárselo es algo así como un ensayo de alcanzar la satisfacción de dichas expectativas. Lejos de implicar el tener sensaciones débiles, o sensaciones fantasmas, la imaginación implica echar en falta lo que a uno le vendría dado si estuviese viendo la montaña»[3].

Gilbert Ryle no ha sido citado aquí sin intención. Pues sus expresiones encarnan una revisión notable del concepto de imagen en lo que se refiere a la tradición empirista. Para los empiristas la imagen encarna siempre únicamente la manera como se imprimen los objetos del mundo exterior en la cera de nuestro espíritu. Las imágenes, pues, son cosas, en cuanto que pueden ser percibidas. Hasta Bergson eran consideradas «como un contenido, para el que la memoria sólo es recipiente, no como un momento vivo de la actividad espiritual»[4]. Como tal lo comprende Ryle, que así también purifica de sospechas la discusión siguiente acerca de la imagen; las imágenes serían sólo *a ghost in the machine*[5], como describe Ryle aquel fenómeno, que no existe, salvo en las especulaciones de nuestro espíritu. La contemplación de imágenes propia de la capacidad imaginativa no es sólo consecuencia de que los objetos se impriman en nuestra «sensación», como solía decir Hume; no es una visión óptica en el sentido propio, sino precisamente el intento de representarse lo que como tal jamás puede ser visto. El carácter propio de estas imágenes consiste en que en ellas se muestran perspectivas que no se hubieran producido en la percepción inmediata del objeto. Así, la visión de las imágenes presupone la ausencia fáctica de aquello que aparece en las imágenes. De esto se sigue que percep-

[3] Gilbert RYLE, *The concept of the Mind*, Harmondsworth, 1968, páginas 244 y 255.
[4] Jean-Paul SARTRE, *Die Transzendenz des Ego* (traducido por Alexa Wagner), Reinbek, 1964, pág. 82.
[5] V. RYLE, págs. 17 y ss. passim.

ción y representación diferencian dos distintos accesos al mundo, porque previamente a la percepción siempre es dado un objeto, mientras que la condición constitutiva de la representación consiste en que se refiere a lo no-dado o ausente, que por su medio logra manifestarse[6]. Por tanto, en la lectura de los textos de ficción siempre debemos configurar representaciones, porque las «visiones esquematizadas» del texto sólo ofrecen un saber acerca de mediante qué presupuestos debe producirse el objeto imaginario. Así, el carácter de imagen de la representación se realiza haciendo utilizable un saber ofrecido o solicitado en el lector, y esto no quiere decir que haya que representar el saber como tal, sino que la combinación no-dada de los datos ofrecidos debe lograr manifestarse por medio de la imagen. Ryle dice, por tanto, que la agrupación experimental del saber dado hace presente algo en la imagen que por el momento no se me da como objeto.

Conservemos por ahora lo siguiente: La imagen es la categoría central de la representación. Se refiere a lo no-dado o a lo ausente, que se hace presente mediante la actividad de la imagen. Permite también representar innovaciones que surgen del rechazo del saber presupuesto o de lo inhabitual de las combinaciones de signos. «Por último, la imagen se adhiere a la percepción al constituir el objeto. No es una pieza del equipo mental de la conciencia, sino una forma de abrirse la conciencia al objeto, prefigurándolo en sus mismas raíces como una función de su conocimiento implícito»[7]. La peculiaridad de las imágenes de la representación se puede captar particularmente allí donde se observa la filmación de una novela leída. Pues así dispongo de una percepción óptica, que se sitúa ante el transfondo de mi recuerdo, acerca de las imágenes de mis representaciones. La impresión espontánea que se produce en la filmación del *Tom Jones* de Fielding contiene una cierta decepción sobre la relativa pobreza del personaje en comparación a aquella imagen que nos hemos hecho de él en la lectura. Cualquiera que sea la forma como se ha producido esta impresión en cada caso particular, la reacción inmediata de que uno se había imaginado el personaje de otra

[6] V. Jean-Paul SARTRE, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (traducido por H. Schöneberg), Reinbek, 1971, páginas 199 y ss. y 281; además el trabajo de Manfred SMUDA que va más allá de la distinción apuntada por SARTRE, *Konstitutionsmodalitäten von Gegenständlichkeit in bildender Kunst und Literatur* (Escrito de habilitación, Constanza, 1975); en este trabajo se desarrolla esta diferencia para explicar la producción de los objetos imaginarios en el arte.
[7] DUFRENNE, pág. 350.

manera, es general, y remite a las peculiaridades propias de la representación. La diferencia entre ambos tipos de imagen consiste en que el cine posee una percepción óptica, a la que le es presupuesto un objeto. Los objetos, en oposición a las representaciones, poseen un mayor grado de determinación. Sin embargo, es esta determinación la que se siente como decepción, sino ya como empobrecimiento. Si a la vista de esta experiencia invoco de nuevo mis imágenes representativas de *Tom Jones,* ahora, en la situación de consideración reflexiva, actúan propiamente de manera difusa, sin que esta impresión me conduzea a suponer la percepción óptica de la película como la mejor imagen del personaje. Si yo interrogo a mi imagen de representaciones acerca de si Tom Jones es alto o bajo, de ojos azules o de cabello negro, entonces percibo la penuria óptica de estas imágenes de representación. Pues éstas no pretenden hacer corporalmente visible el personaje de la novela; más bien su penuria óptica muestra que por su medio el personaje no debe mostrarse como objeto, sino como portador de significados. Esto es también así, allí donde se nos ofrece una descripción relativamente detallada de los personajes de la novela, que por lo general no leemos como mera descripción de las personas; más bien, y a través de las representaciones, nos orientamos a lo que por su medio debe significarse. Imagen de percepción e imagen de representación no sólo se diferencian entre sí porque una se refiere a un objeto previamente dado; la otra, a un objeto retenido. Gilbert Ryle ya ha notado en el pasaje arriba citado que en la representación de un objeto se «ve» algo que de ningún modo está a la vista cuando se nos da el objeto en la percepción. Consecuentemente, la ausencia del objeto todavía no constituye toda la diferencia entre representar y percibir.

Si durante la lectura de la novela nos representamos a Tom Jones así —en contraposición al cine, donde el personaje se hace siempre presente en cada situación como totalidad—, a nosotros sólo se nos dan facetas que debemos agrupar en una imagen de él. Pero no se produce en cuanto proceso aditivo. En las correspondientes facetas se contienen siempre referencias a otras, y cada visión de Tom Jones adquiere su significado sólo mediante la asociación con aquellas otras que se le superponen, limitan o modifican. De esto se deduce que la imagen de Tom Jones no hay que fijarla a una determinada visión, pues toda visión hecha representable mediante una faceta está sometida a modificaciones latentes, puesto que en la siguiente las referencias se hacen dominantes. La imagen de Tom Jones se encuentra, por tanto, en permanente movimiento durante la lectura, y esto se manifiesta en que la secuencia de facetas reestructura mediante nuevos matices cada representación configurada. Esto se aprecia con la mayor evidencia siempre que el héroe muestra una conducta inesperada; las facetas colisionan entre sí y nos vemos obligados a incorporar esta contaminación a nuestra representación, por lo que la imagen del héroe que teníamos hasta ese momento se transforma en virtud de un efecto retroactivo. Pues con las representaciones no intentamos fijar uno u otro aspecto del personaje, más bien hacemos siempre presente al personaje como la síntesis de sus aspectos. Por tanto, la imagen del personaje que se origina en la representación es siempre algo más que las facetas dadas en los correspondientes momentos de la lectura. Ésta sólo suministra el material para la representación que se constituye mediante estas facetas diferentes. Ninguna «visión parcial» es, por tanto, idéntica con la figura del personaje; por el contrario, cada faceta aislada muestra esta figura sólo en una situación de no-identidad. Elevar lo no-idéntico a común exige los actos sintéticos de la representación, que discurre como una síntesis pasiva en cuanto que en ninguno de sus pasos tiene lugar una predicación explícita; no en último término, porque todo el proceso se realiza por debajo del umbral de la conciencia. En su lugar, cada nueva asociación de las facetas particulares provoca una representación ante la que a su vez reaccionamos con una representación, si es que hay que integrar nuevos aspectos, mediante los que entonces la imagen del personaje comienza a difundirse en el lector como afección.

En principio, de todo esto se deducen dos consecuencias: mediante la representación producimos una imagen de objeto imaginario que como tal, a diferencia de la percepción, no está dado. Pero mientras nos representamos algo, a la vez nos situamos en la presencia de lo representado; pues esto, durante su representación, sólo existe por nuestro medio, de manera que nosotros estamos en la presencia de aquello que hemos producido. Aquí encuentra también su raíz la decepción de nuestra representación, al contemplar la filmación de una novela, «(la) desaparición del agente humano de la tarea de reproducción... la realidad en una fotografía está presente para mí mientras que yo no estoy presente para ella. Y un mundo que yo conozco y veo,

pero para el que, sin embargo, no estoy presente (sin que esto se deba a falta alguna de mi subjetividad) es un mundo que pertenece al pasado» [8]. La imagen de la cámara no sólo reproduce un objeto de la percepción, también me excluye de aquel mundo que veo y en cuya constitución yo mismo no participo. Por tanto, la sensación de haberse representado al héroe de la novela de otra forma constituye en menor medida la razón de la decepción. Más bien esto es un epifenómeno en que se manifiesta la decepción por hacer sido excluido, lo que ciertamente también me indica lo que significa producir en la representación una imagen de objetividad no-dada y situarse así en su presencia como si fuera una posesión. Lo que, por el contrario, aclara el cine es que «la exterioridad de la cámara a su mundo y mi ausencia de él» [9]. La filmación de la novela suprime la actividad compositora de la lectura. Todo puede ser experimentado sensiblemente, sin que por ello tenga que hacerme presente el acontecimiento. Por tanto, en contraposición a la imprecisión de la imagen de la representación, también percibimos la precisión óptica de la imagen de la percepción, no como enriquecimiento, sino como empobrecimiento.

2. El carácter afectivo de la imagen de representación

La circunstancia paradójica de que el enriquecimiento a través del cine sea sentido como un empobrecimiento de la imagen de la representación, se deduce de la naturaleza de estas imágenes. En ellas lo no dicho, aunque pretendido por el texto, se hace representable. «Toda imagen definida en la mente —como dice Williams James— está impregnada y teñida de aguas libres que fluyen a su alrededor. Va con ellas el sentido de sus relaciones, próximas y remotas, el eco moribundo de sus orígenes y los albores del sentido de su destino. La significación, el valor de la imagen, está en ese halo o penumbra que la rodea y la escolta —o más bien que se funde con ella y se vuelve hueso de sus huesos y carne de su carne—. Es cierto que la imagen queda como imagen de la misma cosa de la que lo era antes, pero esto la convierte en imagen de esa cosa recibida de forma nueva y entendida de

[8] Stanley Cavell, *The World Viewed,* Nueva York, 1971, pág. 23.
[9] *Ibid.*, pág. 133.

toda frescura» [10]. Este carácter propiamente transitorio de la imagen muestra en qué medida se hacen presentes, mediante la imagen, relaciones y asociaciones. Si, por tanto, la imagen manifiesta algo, lo que aparece es el contexto referencial de los complejos de signos. Por muy precisados que éstos puedan estar gracias a su ordenamiento, sus relaciones sólo logran sus objetivos mediante estas imágenes de representación.

De todo esto se crea un contexto inseparable, con imagen de representación y sujeto lector. Pero esto no quiere decir que la relación de los complejos de signos hecha presente en la imagen de representación se origine por la arbitrariedad del sujeto —por muy subjetivamente que hayan podido ser coloreados sus contenidos—; más bien quiere decir que el sujeto, por su parte, se encuentra afectado por el contexto presentado en la imagen. Si los objetos de representación que constituimos en la lectura se caracterizan porque hacen presente lo ausente o lo no-dado, así esto implica, a la vez, que nos encontramos en la presencia de lo representado. Si uno está en una representación, no está en la realidad. Encontrarse en la presencia de una representación siempre significa, por tanto, vivir una cierta irrealización [11]; pues una representación es una irrealidad en cuanto que por su medio me ocupo de algo que me sustrae al dato de mi realidad. Por tanto, con frecuencia se habla de reacciones de huida, que parece que fomenta la literatura, y frecuentemente se cualifica con ello sólo aquellos procesos de irrealización que acontecen a la lectura. Si un texto de ficción, por medio de las representaciones que ocasiona, hace irreal al lector —por lo menos mientras dura la lectura—, ello sólo es coherente si al final de este proceso tiene lugar un «despertar». Éste frecuentemente posee el carácter de sobriedad y se puede percibir con particular claridad allí donde nos ha cautivado un texto. Como quiera que sea la cualidad de este despertar, despertamos a una realidad a la que provisionalmente hemos sido sustraídos en razón de la irrealidad de la constitución de las representaciones efectuadas por el texto. Este aislamiento temporal con respecto a nuestro mundo real, ciertamente no significa que regresemos en cierto modo con nuevas directrices. Más bien, la irrealidad causada por el texto nos permite que, después del retorno, el mundo propio se nos mues-

[10] William James, *Psychology*, ed. con una introducción de Ashley Montagn, Nueva York, 1963, págs. 157 y ss.
[11] V. también Sartre, *Das Imaginäre,* pág. 206.

tre como una realidad observable. El significado de tal proceso se encuentra en que en la configuración de las representaciones se elimina la escisión sujeto-objeto, imprescindible en toda observación y en toda percepción; esta escisión ciertamente se acentúa tanto más agudamente en el despertar a nuestro mundo de vida. Esta acentuación nos proporciona la posibilidad de situarnos en una posición con respecto a nuestro mundo y de percibir como un objeto de observación aquello a lo que estamos ineludiblemente vinculados. Si en la imagen de la representación tiene lugar una irrealización del lector, esta irrealización es la condición de que en la imagen puede mostrársele como realidad lo no-dicho por la relación de los signos. Por su medio, la configuración de sentido producida por el lector se convierte en una experiencia.

3. La configuración de la representación

La imagen es la forma de manifestación del objeto imaginario. Éste, sin embargo, en relación a la literatura, posee una particularidad que lo distingue de aquellos objetos cuya pura ausencia es registrada en la imagen. En el ejemplo de Gilbert Ryle de la imagen de la representación cobraba evidencia que el objeto —Helvellyn, el monte de Gales— existía realmente, porque su imagen suprimía su ausencia momentánea, y así describía otro modo del objeto existente. En el comportamiento del mundo de la vida, la imagen de la representación sirve extraordinariamente para hacer presente el objeto ausente pero, sin embargo, existente, cuya forma de manifestarse depende, naturalmente, del saber que se tiene acerca de este objeto, y que consecuentemente tiene que ser aplicado en la actividad representadora. Pero al objeto imaginario de los textos de ficción le falta la cualidad de la existencia presente empíricamente. Aquí no se hace presente un objeto ausente, pero no por otro concepto existente, sino más bien se produce uno que no tiene semejanza. No es la ausencia la que constituye el impulso para su producción; más bien su forma de manifestarse es un plus con respecto a aquel saber existente que desempeña también un papel en relación a su producción. Con ello se dice a la vez que la imagen de la representación de un objeto existente, aun cuando ausente, puede ser controlada por el conocimiento del objeto; mientras que aquel objeto, que se presenta como un plus, más bien hace sustraerse

al control. Por tanto, son importantes las fases de su producción; pues la configuración de la representación en los textos de ficción se realiza por medio de determinados hechos previos que, sin embargo, sólo poseen una función conductora, y que no deben hacerse presentes en la imagen de la representación. En las fases de la configuración de la representación, se realizan las síntesis pasivas en el transcurso de la lectura de un texto de ficción; en este proceso se originan las imágenes que manifiestan algo que todavía no se había dado, si se atiende al saber presente.

El punto de partida de la configuración de la representación se puede entender como sigue, si tenemos en cuenta una reflexión de Wittgenstein: «En la frase —piensa éste— se resume, en cierto modo, una situación objetiva a modo de experimento» [12], que luego puede reclamar la verdad si a ésta le corresponde un hecho [13]. Pero caracteriza la comunicación de los textos de ficción el hecho de que no se ordena ningún hecho existente a una situación de hecho o a una secuencia de situaciones de hecho. Si caracterizamos el repertorio y las estrategias como situaciones de hecho, entonces tenemos en el texto una secuencia de tales «esquemas», cuya función se basa en que tienen que constituir un hecho para el que ellos sólo son situaciones objetivas [14]. No existe ninguna duda de que los mencionados esquemas del texto se manifiestan como si se refirieran a un hecho, que ciertamente —en oposición a la formulación de Wittgenstein— no está dado y, por tanto, sólo debe ser descubierto; mejor, producido. En este sentido, el texto de ficción se sirve de una estructura de comprensión por cuyo medio se deben expresar las afirmaciones adecuadas sobre hechos, aun cuando el texto reclama esta estructura de manera que hay que conseguir la afirmación del hecho correspondiente. De todo ello se infiere que en el lenguaje del texto, a través de las secuencias de sus esquemas, sólo se dan aspectos que implican dos clases de realidades: 1.º La necesaria constitución de un horizonte de sentido, que en lo dado de los esquemas sólo posee sus aspectos. 2.º La necesaria constitución de un punto de visión del lector, que ciertamente se sitúa «en

[12] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, con una introducción de Bertrand RUSSELL, Londres, 1915[5], sección 4.031, pág. 69.
[13] V. *ibid.*, sección 2, 11, pág. 38. Este planteamiento argumentativo lo debo agradecer al artículo de Karlheinz STIERLE, «Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten», en *Position der Negativität* (Poetik und Hermeneutik VI), ed. Harold Weinrich, Munich, 1975, págs. 236 y s.
[14] V. STIERLE, págs. 237 y ss.

el lado de acá de toda visión»[15], y esto significa que se halla fuera del texto; sin embargo, en razón de esta propiedad que marcan los aspectos, el esquema del texto está decidido en cuanto que ya no posee más que la libertad de elegir el punto de observación que existe en principio en la conducta perceptiva del mundo de la vida. Si el horizonte de sentido se matiza en los aspectos manifestados lingüísticamente en el texto, que constan de la secuencia de esquemas, entonces esta característica de manifestarse en aspectos condiciona el punto de vista del lector, cuya configuración de la representación discurre a través de los esquemas ofrecidos. El texto, en cuanto secuencia de sus esquemas, permite conocer que éstos siempre son sólo aspectos de una totalidad que constituye el punto de visión del lector, de manera que el hecho pretendido por los esquemas, desde esa perspectiva, puede ser destacado como horizonte de sentido del texto. La totalidad se realiza en la medida en que el lector adopta la actitud que se le ha prescrito, y esto por medio de los aspectos del texto, cuyo sentido se manifiesta en sus representaciones.

Este sentido posee una cualidad peculiar: debe ser producido, aunque está estructurado por los signos lingüísticos del texto. Pero ¿cómo puede producirse algo que parece estar ya dado mediante los signos del lenguaje? Es una verdad evidente que cada signo es sólo signo de algo y que, por consiguiente, el fundamento de su existencia lo tiene en otra cosa. Esto no es ningún problema para el uso denotativo de los signos. Por el contrario, en el texto de ficción se desborda esta finalidad de los signos lingüísticos, que comienzan a abrirse a otra cosa. Ricoeur ha descrito así este hecho: «... allí donde el lenguaje se nos resbala y se resbala a sí mismo, entonces, por otra parte, llega a sí, porque se realiza como *decir*. Si se entiende la relación mostrar-ocultar, según el modo de los psicoanalistas o de los fenomenólogos de la religión (y creo que hoy hay que abordar conjuntamente ambas posibilidades), tanto aquí como allí el lenguaje adquiere validez como una capacidad que *desvela*, manifiesta y trae a la luz; así encuentra su propio elemento, se hace él mismo; guarda silencio ante lo que *dice*»[16]. Este silencio «desvelador» puede sólo cobrar existencia en la representación, porque produce algo que en el lenguaje ya no se manifiesta. Esto quiere decir, en relación a los textos de ficción, que su sentido todavía no es idéntico a los

[15] MERLEAU-PONTY, pág. 117.
[16] Paul RICOEUR, *Hermeneutik und Strukturalismus* (traducido por Johannes Rütsche), Munich, 1973, págs. 86 y s.

aspectos formulados, sino que es sólo capaz de configurarse en la representación, a través de la permanente calificación de los aspectos dados en el texto. Por tanto, permanece el sentido, referido a lo que el texto dice, y no es un fantasma del lector; sin embargo, debe crearse en la representación, porque los aspectos del texto formulan situaciones de hecho con el propósito de su calificación y, consecuentemente, lo que pretendían ya no puede ser lo mismo. Esto supone que la constitución del sentido del texto que se realiza en la configuración de la representación presenta un acto creativo para el que ciertamente valen aquellas condiciones que Dewey, en otro contexto de la percepción del arte, ha descrito de esta forma: «Pues para percibir, el observador debe crear su propia experiencia. Y su creación debe incluir relaciones comparables a aquellas que el productor original experimentó. No son las mismas en un sentido literal. Por parte del perceptor, como por parte del artista, ha de haber una ordenación de los elementos del todo, igual en la forma, aunque no en los detalles, al proceso de organización que el creador de la obra experimentó conscientemente. Sin un acto de recreación el objeto no es percibido como objeto artístico»[17].

A fin de proporcionar una cierta medida de plasticidad al proceso de configuración de la representación, es recomendable desarrollar la observación en un ejemplo del que se puedan tomar rasgos paradigmáticos del carácter de la representación. Elijamos, pues, un ejemplo en que el autor propone explícitamente a sus lectores que representen algo. En *Joseph Andrews*, de Fielding, ya al comienzo de la novela, se encuentra aquella escena en la que Lady Booby, una dama de la nobleza, anima a su sirviente —al que ya había logrado moverle a sentarse en la cama— a toda clase de caricias. Ante estas solicitudes, el casto José finalmente retrocede asustado, invocando su virtud. En vez de describir el espanto de «Putifar», prosigue Fielding en el punto culminante de la crisis: «Habrás oído, ¡oh lector!, hablar a los poetas de la 'estatua de la sorpresa'; habrás oído también, o de lo contrario has oído pocas cosas, cómo la sorpresa hizo hablar a uno de los hijos de Creso a pesar de ser mudo. Y habrás visto las caras de los espectadores del paraíso cuando, por el escotillón, con música suave o en silencio, ascienden Mr. Bridgewater y Mr. Williams Mills o algún otro actor de fantasmal apariencia, con la faz lívida a

[17] John DEWEY, *Art Experience*, Nueva York (Capricorn Books), 1958[12], pág. 54.

causa de los polvos y una camisa ensangrentada hecha girones; pero nadie, ni Fidias ni Praxiteles si volvieran a la vida, ni siquiera en el inimitable lápiz de mi amigo Hogartz, podría pintar una sorpresa como la de Lady Booby cuando aquellas últimas palabras salieron de los labios de Joseph. '¡Tu pureza! —dijo la señora, reponiéndose después de un silencio de dos minutos—. No creo que pueda soportarlo'» * [18].

El espacio que deja vacío la exposición de la escena es la representación de la sorpresa, que el lector debe «imaginarse» por sí mismo. Para ello se le proporcionan esquemas que en el pasaje citado son formulados como secuencias de los aspectos. Estos esquemas tienen primeramente la función de ofrecer al lector un determinado saber, con cuya ayuda pueda representarse la sorpresa. Con ello los esquemas condicionan la actitud del punto de visión del lector. Esto significa que la elección del punto de visión en un determinado sentido está decidida, y sea lo que fuere lo que el lector pueda representarse concretamente y en particular, los contenidos de las representaciones son conducidos por el esquema del texto. Por tanto, no debe preocuparnos que muchos lectores, cuando se menciona a Fidias, Praxiteles u Hogarth, verosímilmente se representen cosas muy diferentes acerca de su arte, que aquí es considerado como una primera orientación de las representaciones. Pues en este caso tiene valor la misma observación que nos participa Joseph Albers a propósito de sus cursos de pintura, cuando hacía describir a sus alumnos el rojo en la etiqueta de las botellas de Coca-Cola y escuchaba tantos matices del rojo como alumnos había en su curso [19]. Incluso, en la percepción, el objeto idéntico no se «reproduce» de idéntica manera en los sujetos que lo perciben. En la constitución de las representaciones, esta amplitud se despliega todavía en mayor proporción. Pero esto no debe ser una desventaja; se ofrece así la posibilidad de movilizar las sedimentaciones subjetivas del saber existente en muy distintos lectores, para servirse de ellos en una determinada manera. Esta movilización del lector es sobre todo válida para la constitución de las representaciones ocasionada por los textos de ficción. La participación de la subjetividad, a pesar de

* Tomado de la traducción castellana de José Luis López Muñoz, Alfaguara, pág. 40.

[18] Henry FIELDING, *Joseph Andrews*, I, 8 (Everyman's Library), Londres, 1948, pág. 20.

[19] Josef ALBERS, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens* (traducido por Gui Bonsiepe), Colonia, 1970, pág. 25.

todas las fluctuaciones, sin embargo, queda controlada, porque el marco referencial presupuesto decide acerca de la evocación de lo recordado. El esquema, a través de la penuria de sus formulaciones, se ofrece como forma cóncaba, en la que con intensidad diferente puede fluir el saber sedimentado del lector, pero también con matizaciones diferentes. Así, el esquema proporciona una forma a la representación del autor, que a la vez clarifica la función decisiva del repertorio del texto en relación a la configuración de las represeutaciones. Las normas sociales, alusiones de la época y literarias, etc., se muestran ahora como esquemas, los cuales dan su contorno a la dimensión del recuerdo evocado o del acopio de saber suscitado.

Sin embargo, este proceso sólo se convierte en posibilidad estética porque todos los esquemas en una determinada manera adquieren modalidades propias. En el pasaje mencionado de Fielding aparecen en la forma de su insuficiencia. Esta adquisición de modalidades permite entonces conocer el rol importante que es atribuido al saber muy individualizado, suscitado por los esquemas. Pues ahora le aparecen al lector las asociaciones de su acopio de saber en la situación de ser suprimidas. Pero con ello el texto, mediante sus esquemas, ayuda a la historia de la experiencia individual de sus lectores, pero a la vez se sirve de sus propias condiciones. Ésta es también una razón fundamental por la que los esquemas del repertorio del texto, la mayoría de las veces, aparecen negados, suprimidos, segmentados o con validez cuestionada. Esto implica que el saber invocado ofrecido por los esquemas es declarado inválido en el momento en que se le muestra de nuevo al lector. A la vez, sin embargo, el saber caducado en su validez funciona como un análogo, por cuyo medio debe representarse el hecho pretendido. La conciencia retencional fija en tales momentos el saber invocado, pero a la vez insuficientemente calificado, a fin de destacar, a partir de este trasfondo, la dirección del sentido que se presenta bajo la modalidad de los esquemas [20].

Fielding, en el lugar citado, renuncia a presentar la sorpresa de Lady Bobby. En su lugar ofrece esquemas, que se refieren

[20] Aquí hay que corregir también la opinión de Ingarden de que el texto ofrece esquemas con cuya utilización debe percibirse el objeto intencional. Tal hecho sólo se efectúa cuando los esquemas operan algo en nosotros, antes de que puedan convertirse en análogos de la configuración de representaciones. La modulación negativa de los esquemas del repertorio del texto hace desaparecer en el pasado la invocable provisión de saber y movilizar la atención del lector ante la validez negada.

todos a la labor de exponer, con el fin, sin embargo, de declararla inválida. La presentación debe ser absolutamente suprimida, lo que Fielding, de manera significativa, intenta transmitir mediante la presentación de los esquemas de presentación suprimidos. Representarse lo irrepresentable ya no puede querer decir que experimentamos por doquier para hacernos, en cierto modo, una imagen en competencia con las tareas de presentación desvalorizadas; esta «exigencia» se hace virulenta en cuanto se convierte en una señal masiva de atención. La atención, así obligada, implica que aquí no se trata ya más de completar solamente una escena en la representación, sino cerciorarse de un cambio de niveles en el que la escena cesa de ser un fin propio de la acción y se transforma en portadora de un tema. La representación, por consiguiente, no es orientada a hacer representable la irrepresentable consternación de Lady Booby, sino a representarse lo que se manifiesta en este «ser irrepresentable». El nuevo tema se impone en forma de algo no familiar; de ello se encarga la modalidad negativa que adoptan los esquemas ofrecidos, cuya desvalorización se convierte en señal de un tema que ellos no pueden captar. Por tanto, en un principio, el tema está también vacío, porque la consternación irrepresentable, que debe «imaginarse», todavía no porta en sí ningún significante; de ello se infiere la necesidad de orientar la representación hacia este significante no manifestado lingüísticamente. Por su parte, en favor de su representabilidad, desempeñan un papel no irrelevante los esquemas, que, aunque negados, sin embargo están ofrecidos.

Los esquemas de los pasajes citados están tomados de muy diferentes ámbitos: de la escultura clásica (Fidias y Praxiteles), del mito Clásico (Creso), de la pintura de la época (Hogarth) y del teatro del horror de entonces, cuyos implicaciones sociales se intensifican mediante la indicación del precio de las localidades. En los esquemas se selecciona un repertorio que señala las fuertes diferencias sociales, según se disponga de una formación clásica, que conozca la pintura, se posea una inteligencia artística o uno se sienta satisfecho simplemente con divertirse, lo que queda garantizado por el exagerado efecto producido por la representación en un escenario. Con ello, en la selección del repertorio, se valoriza una diferencia, que Fielding ha destacado al comienzo de su novela, con la distinción entre *clasical reader* y el *mere English reader* [21]. Se iluminan distintos horizontes, que remiten

[21] V. Fielding, págs. XXVII y s.

a los sistemas de los que se han tomado los elementos, de manera que la configuración de las representaciones del lector se regulan según su competencia, o su participación en el sistema relacional invocado. Si se supone el caso extremo de que el lector cultivado no tenga ninguna noción del teatro del horror y que aquellos a quienes les gusta no sepan nada de la formación clásica, entonces determinados ámbitos permanecerán inactivos en lo que se refiere a la configuración de las representaciones.

Desaparecen con ello las orientaciones previas, dadas en relación a la significatividad del tema, por lo que éste difícilmente se verá óptimamente utilizado. Pues las reminiscencias clásicas y de la época no sólo tienen una implicación social, sino también una estratégica. Así, el arte y el mito clásicos no apelan exclusivamente a un lector cultivado; evocan también los atributos de este arte y de este mito: su sublimidad y su causar espanto, que ahora, debido al arte descubridor del satírico Hogarth, pasan desapercibidos y finalmente son trivializados en el efecto escénico, provisto del afán de divertir, del teatro del horror. La homogeneidad afirmada en el texto, que debe ser propia de los esquemas mencionados, explicita su carácter heterogéneo. Éste ya no es referido al nivel social del lector, sino que lo es a la significatividad del tema. Pues las alusiones clásicas muestran la consternación de Lady Booby como patética; por el contrario, las de la época aparecen cómicas, si no absolutamente triviales. La mezcla entre el *pathos* y lo cómico hace que revienten la falsa apariencia, mediante la que Lady Booby intentaba adornar su lascivia. En este sentido, los esquemas son capaces de guiar la actividad representativa del lector, cuya representación no sólo tiene por contenido la consternación irrepresentable, sino la percepción clara de una desfiguración en la que el tema adquiere su significatividad. Ciertamente esta significatividad es todavía inestable en cuanto que la percepción de la desfiguración no sólo es finalidad propia, sino, por otra parte, puede ser signo de algo. Esto todavía no ha ocurrido en la significatividad presentada del tema, y sólo se puede concretar mediante la inclusión contextual de los pasajes citados. «El campo temático, sin embargo, se halla contenido implícitamente en «el tema» —como, a la inversa, no existe ningún tema aislado, sino que éste siempre se destaca de un campo temático. En este sentido, el campo temático posee una prehistoria inalterable; por decirlo así, impuesta» [22].

[22] Alfred Schütz/Thomas Luckmann, *Struckturen der Lebenswelt*, Nevwied y Darmstarld, 1975, pág. 197.

Esta «prehistoria», en nuestro ejemplo de Fielding, se halla vinculada al pasaje citado por medio de la señal explícita del narrador. Un par de páginas antes de la escena entre Lady Booby y su sirviente, Joseph, se había encontrado frente a la ebullición amorosa de Slipslop, una sirvienta en la casa de Lady Booby, y como en el caso de la señora, al lector sólo se le ofrecen un par de esquemas, para que se «imagine» el ataque no-narrado. Estos esquemas deben suscitar representaciones elementales; así, cuando se dice de Slipslop que acechaba a Joseph como una tigresa hambrienta, hasta que finalmente cayó sobre él. La asociación de tales escenas sucede en el texto mediante una constatación; en la transición entre ellas, el narrador significa a sus lectores: «Esperamos, por consiguiente, que el lector juicioso se moleste en observar lo que tanto nos hemos esforzado en describir: las diferencias de la pasión amorosa en la mente refinada de Lady Booby y en la naturaleza más basta y áspera de Mrs. Slipslop» * [23]. El narrador postula una diferencia, como consecuencia de la cual la pasión amorosa actúa diversamente en cada estamento social. La escena con Lady Booby aparece, por tanto, bajo el presagio de que el lector se representaría la pasión de una aristócrata de manera distinta la de una sirvienta. En la asociación explícita de ambas escenas, la estructura social de la sociedad del siglo XVIII se convierte en el esquema de representación. Al esquema se le inscribe la norma central de esta estructura social: los seres humanos se diferencian fundamentalmente mediante su rango social. Pero esta afirmación de validez vigente se efectúa con el fin de hacerla desfondarse al resaltar la homogeneidad de los apetitos humanos. La señal explícita del texto asigna al lector la capacidad de enjuiciar *(judicious reader)*, y ésta sólo puede sostenerse si el lector percibe menos la diferencia social, que le es conocida, que, por el contrario, la comunidad de la naturaleza humana que aquella diferencia oculta. Aquí, el propio lector está dispuesto a deshacer el esquema de la configuración de las representaciones que se le propone, por cuyo medio se estabiliza la significatividad del tema: de descubrir en la clara percepción de las pretensiones sociales la condición de la naturaleza humana. Si la supresión de las diferencias sociales sirve a la intención estratégica de llamar la atención del lector sobre la condición de la naturaleza humana,

* Tomado de l[illegible]ción castellana de José Luis López Muñoz, Alfaguara, pág. 33.

[23] FIELDING, pág. 15.

igualmente el hecho de cerciorarse de los idénticos apetitos, a la vista de esta característica negativa, es un impulso para diferenciar, por su parte, esta naturaleza humana —que no se puede agotar en los apetitos animales—. De esta manera se estabiliza la significatividad del tema a través del contexto, pero a la vez esta estabilización produce un nuevo problema que solicita una positivización de aquella determinación primeramente negativa de la naturaleza humana. Pues sólo así se puede proveer de la garantía necesaria a la finura de juicio ganada en la percepción clara de lo desfigurado. Con ello se da otra vez una «referencia vacía», que se convierte en condición de las representaciones de la secuencia, con lo que se muestra el «efecto de bola de nieve» de la configuración de las representaciones.

Habíamos partido de la reflexión de que el texto escrito se muestra como una serie de aspectos que implican una totalidad, que, sin embargo, no está formulada, pero que condiciona la estructura de estos aspectos. Consecuentemente, esta totalidad debe constituirse, con lo que los aspectos adquieren su significado total, puesto que logran su sentido pleno sólo mediante el reconocimiento de su referencia. Ante todo, los aspectos lo son para el lector, que se debe representar lo que le han proyectado previamente. Consecuentemente, a través de la representación, el texto logra el necesario contexto en la conciencia del lector. Esto se muestra ya en la relación inclusiva que hace nacer, en la representación, el texto citado de Lady Boody; por lo que por el momento tiene significado subordinado, si en la exposición del ejemplo se sigue en todas sus particularidades la interpretación dada, lo importante es la estructura que se manifiesta en la configuración de la representación.

Tema, significatividad e interpretación los hemos reconocido como los elementos centrales de la configuración de las representaciones. No se debe, sin embargo, mal interpretar esta descomposición de la representación en estos elementos, como si hubiera representación del tema, también de la significatividad y, finalmente, de la interpretación; como si se manifestaran en una representación primero el tema y luego su significatividad. Más bien, tema y significatividad se muestran siempre contaminados, lo que a su vez necesita de una interpretación y, por tanto, motiva la representación de la secuencia. «Jamás se podrá realmente reducir una representación, como dice Sartre, «a sus elementos, porque una representación, como por lo demás todas las síntesis

psíquicas, son otra cosa y algo más que la suma de sus elementos. Lo que cuenta aquí es el nuevo sentido, que penetra a la totalidad» [24]. En el «nuevo sentido» de la representación se funden tema y significatividad. Esto se muestra no últimamente en el carácter propiamente híbrido que poseen nuestras representaciones en el acto de la lectura; tan pronto tienen carácter imaginativo como significativo.

Tema y significatividad, consecuentemente, sólo son constitutivos de la representación. Un tema se configura en relación a la representación, gracias a la atención a la que obliga el saber problematizado del repertorio. La significatividad del tema se configura en relación a la representación, a partir del espacio vacío del tema, que se origina porque el tema no es fin en sí mismo, sino signo de lo que todavía no se ha dado en él. Así, la representación produce un objeto imaginario en el que logra manifestarse lo que el texto formulado calla. Sin embargo, el silencio nace de lo expresado; por tanto, lo expresado debe ser modulado de tal manera que lo callado se haga representable. La modalidad central del texto de ficción es la negatividad latente del repertorio, cuya organización horizontal [25] llega así a su función total. Pues para la representación es «constitutivo... el acto negativo» [26]. El ejemplo de Fielding permite conocer dos posibilidades diferentes de estas modalidades negativas. En el pasaje citado de Lady Booby, eran los esquemas del repertorio los que debían funcionar como análogos de la representación, marcados como insuficientes; por el contrario, el esquema del contexto, que el autor había asociado explícitamente al pasaje citado, estaba de tal manera dispuesto que era el lector mismo quien debía desvalorizarlo. Así, la negatividad marcada en el texto se ve acentuada mediante una negatividad que supletoriamente debe realizar el lector; todo ello implica que aquí no sólo se trata de un objeto imaginario en relación a la representatividad de una escena, sino que hay que configurar uno tal, que sea ciertamente significante con respecto a la intención de la novela. Ésta, por su parte, no se puede realizar en un único instante o de alguna manera en un par de páginas del texto, sino que se manifiesta en el objeto imaginario de la escena descrita, de modo que se inscribe como «referencia vacía» y con ello motiva una serie de representaciones. En estos actos de representación que tienen carácter politético, se realiza lo que se calla en lo que se dice, configurándose un contexto de representaciones en la conciencia del lector.

[24] SARTRE, *Das Imaginäre*, pág. 163.
[25] V. a este respecto el capítulo II, A, 2, págs. 93 y s.
[26] SARTRE, *Das Imaginäre*, págs. 284 y s.

Estos actos de representación de carácter politético se encuentran esencialmente condicionados en su secuencia por medio de la dimensión temporal de la lectura. La lectura, en cuanto un transcurrir, produce un eje temporal que se constituye porque los objetos imaginarios, producidos por las representaciones, se reunifican en una sucesión. Consecuentemente, en este eje temporal todo discurre conjuntamente, lo que es contrapuesto y heterogéneo, sin que esta «vinculación» garantice ya una armonización de lo heterogéneo. Por el contrario, el eje temporal sólo posibilita que podamos hacer presentes diferencias, oposiciones, contrastes y hechuras opuestas entre los objetos producidos en el proceso de la lectura. Más aún, tales diferencias se acentúan, en el sentido más amplio, ante todo en el eje temporal, que así siempre incrementa al objeto imaginario con algo que todavía no tenía: se llega así, mediante la simple extensión del eje temporal, a la clarificación de las diferencias entre los objetos imaginarios, que ganan su identidad porque se destacan unos de otros. Pero mientras esto sucede, su autosuficiencia toca un límite y se explícita que la diferencia de los objetos imaginarios es sólo una cara del hecho, cuya faz inversa la representa aquella de la referencia. Mientras el eje temporal hace surgir la diferencia de los objetos imaginarios, su relación se convierte en necesidad. «Es, pues, según formula Husserl, una ley general, que a cada representación dada —por su propia naturaleza— se sigue una serie continuada de representaciones, de las que cada una reproduce el contenido de las anteriores, pero de manera que siempre fije en la nueva el momento del pasado. De esta forma la fantasía se muestra de manera propia como productiva. Aparece aquí el único caso en el que ésta produce un verdadero nuevo momento de la representación, esto es, el momento temporal» [27].

Así aparecen siempre los objetos particulares, imaginarios, producidos por la secuencia de las representaciones, ante el trasfondo de un objeto pasado, cuya presencia la sitúa el nuevo; y esto no sólo en la continuidad de su transcurso, sino que evidencia que los objetos imaginarios sólo obtienen su sentido si, más allá de su correspondiente «encerramiento», comienzan de nuevo

[27] Edmund HUSSERL, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Obras completas X), La Haya, 1966, pág. 11.

a abrirse hacia algo. De esta forma, el eje temporal hace surgir el horizonte de sentido de los objetos imaginarios, respectivamente escalonados, mientras que cada objeto pasado se hace presente en la modificación del que le sigue. Éste, por su parte, debe convertirse en uno pasado, a fin de poder repercutir. De ello se infiere un efecto relacional acumulativo, porque a cada nuevo objeto se adhieren los anteriores en razón de la modificación retencional.

Así, resulta también difícil destacar las fases particulares de este decurso y designarlas como el sentido del texto, porque el sentido no se encuentra en un punto aislado de esta continuidad, sino en todo su trayecto. De este modo, el propio sentido posee un carácter temporal, cuya peculiaridad consiste, sin embargo, en que la articulación temporal del texto, en pasado, presente y futuro, y condicionada por el punto de vista móvil, no opera su dispersión en el recuerdo que se difumina ni en la expectativa arbitraria, sino en su síntesis. Si la fantasía del lector añade un momento temporal a los objetos de las representaciones y las provee así del carácter de decurso, de esta forma, por medio de este eje temporal, surge una determinada interpretación de aquello que comienza a configurarse en este proceso como lo idéntico. La constitución del sentido coincide con la interpretación del sentido, dado que este carácter de identidad no es separable de las fases de la continuidad del decurso. Así, el momento temporal de la fantasía manifiesta el sentido que puede ser interpretado, puesto que el lector le ha proporcionado una modalidad que regula su desarrollo. El eje temporal articula el sentido como síntesis de sus fases de decurso y permite conocer que el sentido es una exigencia de realización, producida en el propio texto.

En este proceso se da otra implicación, que se infiere de la dimensión temporal del sentido. El momento temporal adquirido suplementariamente por la fantasía de los objetos de la representación no posee el carácter de una referencia, que adquiriría de una determinada manera la continuidad del decurso. Puesto que el sentido siempre se halla vinculado a un modo temporal, sólo mediante el cual puede manifestarse, este modo, en cada momento particular de su realización, poseerá un alto grado de individualidad, que apenas podrá ser repetible en un mismo texto. Como prueba de ello, basta sólo pensar en la experiencia que se deduce en la lectura renovada del mismo texto. Nunca será idéntica a la primera lectura, y de ello ni siquiera se necesita hacer responsable a la cambiante situación subjetiva, aun cuando ciertamente ésta

también juegue un papel. Puesto que en la primera lectura se realiza un determinado modo temporal de sentido, este horizonte de sentido se refleja en la segunda lectura. Éste actúa como un saber adquirido, a través del cual se mira al texto idéntico. Influirá en la constitución, más aún en la continuidad del decurso de los objetos de representación. Este hecho desempeña un papel no irrelevante en la ciencia literaria, cuando en la segunda lectura se tematiza el proceso del texto desde la perspectiva del horizonte de sentido ganado, con el fin de evidenciar las condiciones para la constitución del primer horizonte de sentido. Curiosamente, este modo de decurso no se agota en que ahora se me haga plausible la forma originaria; más bien, esta plausibilidad se convierte en presupuesto para que se me abra el particular carácter artístico del texto. Así he constituido un nuevo horizonte de sentido del texto, que quizás antes sólo encarnaba un momento marginal, porque el carácter artístico se hizo activo cuando yo constituía aquel sentido determinado.

Así, el momento temporal adquirido en los objetos de representación gana su dimensión plena. Si ello constituye lo único nuevo que el lector aporta al texto en cada lectura, entonces este espacio temporal, adquirido a partir de los objetos de representación, condiciona su individualización. Pues sólo el espacio temporal posibilita la distinción y la relación de los objetos de representación por medio de su convergencia en el eje temporal. El espacio temporal regulariza el modo como estas unidades se diferencian en su gradación o cómo se relacionan y cómo repercuten recíprocamente. Así no sólo mantienen su relación, sino que por su medio adquieren también su estabilidad individual. El espacio temporal, según dijo una vez Husserl, es «fuente originaria de la individualidad» [28]. Sin embargo, no está sujeto a ninguna referencia; sólo se articula en el eje temporal de la lectura mediante la diferenciación de los objetos de la representación, a fin de indicar su relación. Si conozco el texto, entonces el saber influirá la manera de vincularse, y esto quiere decir que los espacios temporales no poseen una determinación inapelable. Por tanto, de la deficiente referenciabilidad de estos espacios temporales brota la individualidad de los correspondientes sentidos realizados. El sentido debe poseer siempre densa concisión, si quiere ser sentido, y esto quiere decir que el sentido realizado de la primera lectura no se coloca junto al sentido de la segunda, sino que en su densidad se integra

[28] *Ibid.*, pág. 66.

de nuevo. Así, el espacio temporal constituye siempre la condición de que los objetos de la representación se ordenen en relación a una gradación del trasfondo, y de que los objetos pasados se inscriban en los presentes. La deficiente determinación de los espacios temporales es a la vez presupuesto de que toda realización se convierta en un proceso de determinación. De aquí se infiere: aunque esta estructura sea siempre válida, el producto de la realización correspondiente no es repetible en cuanto idéntica. Esta irrepetibilidad de carácter estructural del sentido idéntico condiciona ahora por su parte la repetibilidad de la innovación del texto idéntico.

Con ello se muestra el momento temporal como catalizador de las síntesis pasivas mediante las que se abre a la conciencia el horizonte de sentido del texto. Las síntesis pasivas, así decía nuestra reflexión de partida, se diferencian de las síntesis predicativas en que no son un juicio. En contraposición al juicio, que es temporalmente independiente, las síntesis pasivas proceden del eje temporal de la lectura. Pero el uso lingüístico de las síntesis pasivas sería una contradicción, si sólo describiera la aceptación o una actividad compositora, que discurriera bajo el umbral de la conciencia en cuanto mecánica organizada. La presentación esquemática del proceso de constitución ha mostrado, sin embargo, en qué medida participamos en el «montaje» de la pluralidad del texto; pluralidad que desplegamos en posibilidades de ser representada, con el fin de constituir los objetos de representación —por medio del eje temporal— en un horizonte de sentido. De esta forma, la pluralidad es penetrada por nosotros y nosotros lo somos a la vez por ella. Ofrecemos nuestra actividad sintética a una realidad extraña, cuyo sentido producimos para llegar a través de esta producción a una situación que no habría sido lograda por nosotros mismos. Pero esto no sólo implica que el sentido del texto de ficción sólo puede adquirirse en el sujeto y de que no existe independiente de esta relación; implica también que nos constituimos en una determinada manera en el proceso mismo de constitución del sentido. En este proceso, el uso del lenguaje de las síntesis pasivas encuentra su cobertura adecuada.

Esta experiencia, ante todo, es comprensible en el deseo de querer penetrar el significado del sentido. La cuestión tenaz, por inevitable, del significado indica que en la constitución del sentido

algo ha sucedido con nosotros, cuyo significado intentamos aclararnos. Sentido y significado no son lo mismo, en contra de lo sugerido por la norma de interpretación, criticada al comienzo, que se empeña en orientarse según el arte clásico. «Cuando se ha interpretado un sentido, todavía no se tiene con seguridad un significado» [29]. Pues el significado del sentido sólo se abre mediante la relación del sentido con una referencia determinada; traduce el sentido a un sistema de referencias y lo interpreta en relación a los datos conocidos. Ricoeur formulaba, por tanto, en conexión con las reflexiones de Frege y Husserl: «... hay que diferenciar dos grados de comprensión: el grado del 'sentido'... y el grado del 'significado', que representa el momento de la asunción del sentido por el lector, esto es, la acción operativa del sentido en la existencia» [30]. De ello se infiere que la estructura intersubjetiva de la constitución del sentido puede tener innumerables significados, según el código sociocultural o según las valoraciones individuales de los hábitos; valorizaciones que comienzan a interpretar el significado del sentido. Ciertamente, las disposiciones subjetivas juegan un papel en la realización correspondiente de la estructura intersubjetiva. Sin embargo, frente al trasfondo de esta estructura, permanecen accesibles las realizaciones subjetivas de la intersubjetividad. Por el contrario, una atribución del significado, y con ello la asunción de sentido que tiene lugar en la existencia, sólo se hace de nuevo capaz de la discusión intersubjetiva si se descubren los códigos y los hábitos que han guiado la interpretación del sentido. Un hecho es el de la teoría del efecto del texto, el otro el de la recepción, cuya teoría será más bien una de carácter sociológico.

Pero, en todo caso, la diferencia de sentido y significado permite conocer que la norma de interpretación, criticada al comienzo, configurada según el ideal clásico de arte, quedaba reducida en una dimensión decisiva, siempre que al punto se hacía la pregunta por el significado, y con ello propiamente sólo se pensaba en el sentido. Esta cuestión, ciertamente, sólo era adecuada en cuanto que en el arte se veía representada la verdad del todo, puesto que también de parte del lector se esperaba sólo una acti-

[29] G. FREGE, «Ueber Sinn und Bedeutung», en *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1982), pág. 28.
[30] RICOEUR, pág. 194.

tud de contemplación. Si desde entonces la cuestión por el significado del texto ha producido tanta confusión, esto ha sido fundamentalmente porque el significado guiado por los códigos y los hábitos siempre ha sido equiparado al sentido. Era absolutamente natural que se discutieran recíprocamente los «significados» encontrados. Por tanto, debía mantenerse la diferencia entre sentido y significado. Ambos describen grados de comprensión, según opinaba Ricoeur. El sentido es la totalidad de referencia implicada en los aspectos del texto que debe constituirse en la lectura. Significado es la asunción del sentido por el lector en su existencia. Sentido y significado garantizan conjuntamente, pues, la acción operativa de una experiencia que consiste en que en una determinada manera yo soy constituido en la constitución misma de una realidad extraña.

4. La constitución del sujeto lector

«Mientras las realidades son en sí lo que son, sin cuestiones acerca de los sujetos que se refieren a ellas, los objetos culturales son en determinada manera subjetivos, que brotan del obrar subjetivo y que, por otra parte, se dirigen a los sujetos en cuanto sujetos personales; se les ofrecen, en cuanto útiles para ellos, como instrumentos utilizables por ellos y por cada uno, bajo las circunstancias adecuadas; como determinados para su placer estético y adecuados para ello, etc. Tienen objetividad, una objetividad para 'sujetos' y entre sujetos. La relación de sujetos pertenece a su propio contenido esencial, con el que son pensados y experimentados... y, por tanto, la investigación objetiva debe avanzar aquí, en parte, en relación al sentido mismo de la cultura y de su forma operante; pero, en parte y correlativamente, en relación a la personalidad plural y real, que es presupuesta por el sentido de la cultura y a la que se refiere constantemente» [31]. Si la constitución del sentido del texto pide la participación del lector que debe realizar la estructura que se le da con prioridad, a fin de manifestar el sentido, sin embargo no debe olvidarse que el lector siempre se sitúa a este lado del texto. El texto debe influir en esta posición para, de una determinada manera, introducir el punto de visión del lector. Pues la constitución del sentido no es una

[31] Edmund Husserl, *Phänomenologische Psychologie* (Obras completas IX), La Haya, 1968, pág. 118.

exigencia unilateral del texto al lector; más bien adquiere su sentido sólo porque en este proceso al lector mismo le acontece algo. Si, por tanto, los textos en cuanto «objetos culturales» necesitan del sujeto, esto no es en razón de sí mismos, sino para poder repercutir en el sujeto. Los aspectos del texto, consecuentemente, no sólo implican un horizonte de sentido, sino igualmente un punto de visión del lector que debe ser referido por el lector real para que el horizonte de sentido desarrollado pueda repercutir sobre el sujeto. La constitución del sentido y la constitución del sujeto lector son dos operaciones reforzadas mutuamente en los aspectos del sexto. Se entiende que el punto de visión del lector no puede ser determinado por la historia experiencial de los lectores posibles, aun cuando ésta no pueda ser totalmente eliminada. Pues sólo si el lector es sustraído de su historia experiencial, puede acontecer algo con él. Consecuentemente, el punto de visión del lector, de alguna manera, debe ser establecido conjuntamente por el texto; y esto significa que el sentido no sólo es constitutivo para el texto, sino también, por su medio, para la perspectiva de su proceso de interpretación que se verifica en la constitución del punto de visión del lector. En principio, la localización de este punto de visión no puede efectuarse mediante el cálculo anticipado, las normas enjuiciativas, las cosmovisiones, las interpretaciones de la realidad y las representaciones valorativas de los posibles lectores, cuya individualidad histórica no es capaz de comprender jamás ningún texto en esta forma. Por tanto, hay dificultades de comprensión para el lector, allí donde el punto de visión de éste se adquiere a través de una previsión anticipatoria —como se muestra en la literatura dirigida al gran público, desde las piezas carnavalescas hasta el *song* socialista; cuando el lector ya no participa del código reproducido. Si el punto de visión del lector es configurado por las visiones dadas de un determinado público histórico, entonces sólo puede hacerse vivo otra vez mediante la reconstrucción histórica de las orientaciones que dominaban en este público— a no ser que, aun tendiendo a este punto de vista del lector, sin embargo se constituye menos el sentido pensado para influir en este público, y más bien se configure la estrategia mediante la cual deba realizarse esa pretensión.

Con qué intensidad ha sido sentido como un problema, en la misma praxis literaria, precisar el punto de visión del lector lo muestra, por ejemplo, la novela del siglo XVIII, que en cuanto nuevo género no se legitimaba por ninguna especie poética y que,

por tanto, debía asegurar su validez, no en último término, por medio de un diálogo con su público. Desde esta época conocemos la ficción del lector del texto. Por su medio se atribuye al lector una posición que, por lo general, reproduce determinadas aptitudes del público de la época. Así, esta ficción del lector se refiere menos al lector pretendido que mucho más a aquellas disposiciones en el público supuesto de la lectura sobre el que hay que influir. Pues no podemos olvidar que la ficción de la lectura encarna, en la prosa narrativa, sólo una perspectiva de presentación, que es reforzada con las perspectivas del narrador, de los personajes y de la acción. De ello se infiere que las disposiciones del público, invocadas en la ficción del lector, quedan encajadas en el juego de la interacción que está inscrito en las perspectivas expositivas del texto, y que es desarrollado en la lectura. Si, por tanto, la ficción del lector se refiere a determinadas expectativas históricas y hechos dados del público buscado, por lo general esto se hace con la intención de actuar sobre las disposiciones marcadas en la tensión con las restantes perspectivas expositivas. En este aspecto, la ficción del lector solamente indica cuáles eran las aptitudes favorecidas del público, mediante cuyo creciente extrañamiento en el texto debe crearse una posibilidad de comunicación. A través de la problematización latente de las visiones invocadas en la ficción del lector, el correspondiente lector debe ser conducido a una relación con las orientaciones que le determinan; el posible reconocimiento de lo que le orienta es pensado, por tanto, como la presencia de una fatalidad. Pues lo que querría abrir el texto, se extiende más allá del horizonte que le es válido; sin embargo, para ello el lector debe ser situado en un punto perspectivista, que, por lo general, es establecido mediante las modalidades negativas de las orientaciones que lo dominan. Esto es así hasta Beckett, que en sus primeras novelas inserta todavía ficciones rudimentarias de lectores. Así, se dice en *Murphy*: «El párrafo anterior está cuidadosamente calculado para desviar al lector cultivado» [32], y con ello se invocan las expectativas del lector cultivado, que ahora deben ser «echadas a perder», a fin de abrirle los ojos a algo que hasta ahora no consideraba posible en la novela.

La ficción del lector, ciertamente, es sólo una estrategia de presentación, aun cuando importante, con el fin de orientar el espacio perspectivista del lector. En todo caso, permite conocer que al lector se le atribuye un papel al que debe adaptarse, si es

[32] Samuel BECKETT, *Murphy*, Nueva York, s.a., pág. 118.

que el sentido debe constituirse como condición del texto y no como condición de los hábitos del lector. Pues sobre éstos es sobre los que hay que actuar en última instancia, puesto que el texto no puede simplemente reproducirlos.

Para captar la estructura subyacente al punto de visión del lector, son dignas de atención las observaciones desarrolladas por G. Poulet acerca de la lectura. Los libros, opina, sólo obtienen su plena existencia con el lector. Ciertamente, constan de ideas que otro ha pensado, pero en la lectura el lector se convierte en sujeto de estas ideas. Así desaparece la escisión sujeto-objeto, de validez para todo conocimiento, pero también para la percepción; su supresión hace aparecer a la lectura —así puede concluirse— como una categoría especial del acceso posible a la experiencia ajena. En esta «fusión» propia se encuentra también el motivo central de por qué la relación al mundo de los textos se ha interpretado mal como identificación. Poulet, de la comprensión de que en la lectura pensamos los pensamientos de otro, saca esta conclusión: «Todo lo que yo pienso es parte de mi mundo mental. Y sin embargo, heme aquí pensando un pensamiento que de forma manifiesta pertenece a otro mundo mental que está siendo pensado en mí como si yo no existiera. La noción es ya inconcebible y más lo parece todavía si reflexiono que, dado que todo pensamiento ha de tener un sujeto que lo piense, este pensamiento que me es ajeno y sin embargo está en mí, debe también tener en mí, un sujeto ajeno a mí... Cuando leo, yo pronuncio mentalmente un yo, y sin embargo el yo que pronuncio no es yo mismo» [33].

Para Poulet esta inteligencia constituye, sin embargo, sólo una reflexión provisional, pues el sujeto extraño que piensa en el lector con ideas que le son ajenas, indica la presencia potencial del autor, cuya presencia, por tanto, puede ser «internalizada» por el lector en el proceso de la lectura, dado que el lector ofrece su conciencia a las ideas del autor. «Tal es la condición característica de un trabajo que yo llamo a la existencia al poner mi conciencia a su disposición. No sólo le doy la existencia sino la conciencia de la existencia» [34]. Así, la conciencia constituiría el punto de convergencia en el que coincidirían el autor y el lector, con lo que a la vez se suprimiría la autoalienación temporal en

[33] Georges POULET, «Phenomenology of Reading», en *New Literary History* 1 (1969), pág. 56.
[34] *Ibid.*, pág. 59.

la que el lector se coloca durante la lectura, cuando su conciencia piensa las ideas del autor. En este proceso, para Poulet, se da comunicación. Pero, sin embargo, depende de dos condiciones: la historia de la vida del autor debe quedar oscurecida en la obra, igual que las aptitudes individuales del lector en el acto de la lectura. Pues sólo entonces las ideas del autor pueden encontrar su sujeto en el lector, que piensa lo que él no es. De ello se infiere que la misma obra debe ser pensada como conciencia, porque sólo así se da un motivo suficiente de la relación entre autor y lector —una relación que primeramente sólo se determina mediante la negación de la historia vivida por el autor, así como de las aptitudes individuales del lector—. Esta consecuencia es también extraída, de hecho, por Poulet cuando entiende la obra como autorepresentación o como la materialización de la conciencia: «Y de este modo, no debiera dudar en reconocer que en tanto en cuanto está animada por esta inhalación vital inspirada por el acto de lectura, una obra literaria se vuelve (a expensas del lector cuya vida deja en suspenso) una especie de ser humano, y que es una mente consciente de sí que se constituye en mí como el sujeto de sus propios objetos»[35].

En este punto comienzan ciertamente las dificultades. ¿Cómo hay que pensar esta conciencia hipostasiada que vuelve a sí misma en la obra literaria? El esquema hegeliano parece adecuado. Sin embargo, contemplar la conciencia como una dimensión absoluta significa cosificarla. Pues la conciencia es la conciencia de algo, y esto implica «que para la conciencia no existe ningún ser fuera de esta obligación estricta de ser el conocimiento inmediatamente descubridor»[36]. Si la conciencia sólo gana su contenido en este proceso descubridor, en cuanto pura conciencia está vacía. ¿Qué descubre entonces la obra como pura conciencia? Según Poulet, sólo podría descubrirse a sí misma porque las aptitudes individuales del lector no pueden descubrirla. Pues éstas, para Poulet, están oscurecidas. En cuanto autorrepresentación de la conciencia, el lector solamente podría contemplar la obra; sin embargo, así únicamente se reavivaría el ideal de la estética clásica con objeto moderno: en lugar de la belleza, ahora la conciencia. Sólo resta pensar la conciencia así hipostasiada según el modelo de la homología estructural, puesto que ello garantiza la traducción continuada del autor en la obra y la traducción inversa de la obra en el lector. Pero esto sería pensar de manera muy mecánica, y no puede haber sido así pretendido por Poulet; sobre todo, la homología es menos un principio explicativo que más bien la manifestación de una necesidad de explicación.

[35] *Ibid.*
[36] Jean-Paul SARTRE, *Das Sein und das Nichts* (traducido por K. A. Ott), Hamburgo, 1962, pág. 29.

Si se abandona la interpretación sustancialista de la conciencia postulada por Poulet, entonces pueden mantenerse determinados puntos de vista de la discusión que aquél presentaba y que, ciertamente, hay que desarrollar de otra manera. Si la lectura elimina la escisión sujeto-objeto, constitutiva de la percepción y el conocimiento, entonces a la vez se obtiene así una «ocupación» del lector mediante las ideas del autor, que, por su parte, se convierten en condición de una nueva «demarcación de límites». Ahora el texto y el lector ya no se sitúan como objeto y sujeto contrapuestos; por el contrario, esta «escisión» acaece en el mismo lector. Si piensa las ideas de otro, entonces temporalmente sale fuera de sus aptitudes individuales, pues se ocupa de algo que hasta ahora —por lo menos, no de esta forma— no se situaba en el horizonte de su historia experiencial. Esto tiene como consecuencia que en la lectura tenga efecto una escisión artificiosa de nuestra persona, cuando convertimos en tema algo que no somos. La aceptación de esta estructura de contrapunto hay que inferirla del hecho de que nuestras orientaciones no desaparecen totalmente cuando pensamos las ideas de otro. Por mucho que estas orienciones puedan también replegarse hacia el pasado, sin embargo configuran el trasfondo de los pensamientos del autor que ahora nos dominan. Consecuentemente, en la lectura se originan siempre dos niveles, cuya relación mutua, a pesar de tensiones cambiantes, nunca se rompe totalmente. Pues sólo somos capaces de convertir en tema, que nos enseñoree, las ideas de otro, porque éstas permanecen constantemente referidas a las orientaciones de nuestra persona, las cuales virtualmente se hallan presentes. Cuando, únicamente por nuestro medio, se sitúan en primer plano los pensamientos de otro y su actualización, entonces sólo se ha desplazado el peso de los niveles.

Pero todo texto que leemos produce otro corte dentro de la estructura contrapunteada de nuestra persona, y esto significa que la relación que organiza entre sus temas y nuestro horizonte de experiencias gana una diferente expresión. El tema particular

no apela a todas nuestras orientaciones y aptitudes, sino sólo a secciones determinadas, porque en cada texto se constituye de manera distinta el ámbito pretendido de nuestras orientaciones. Dado que el tema del texto sólo es concebible mediante su relación a nuestro horizonte de experiencia que permanece como virtual y que es invocado en configuraciones varias, entonces los actos de interpretación de la experiencia ajena no pueden permanecer totalmente sin repercusión en la persona.

Si la escisión contrapunteada de nuestra persona, originada en la lectura, sitúa como trasfondo las orientaciones vigentes, entonces en este hecho tiene lugar una demarcación que el sujeto hace de sí mismo. Mientras piensa ideas ajenas, el sujeto debe hacerse presente al texto y así dejar tras sí lo que le determina. De qué clase sea este presente, lo ha formulado Stanley Cavell de forma paradigmática en relación al *King Lear* de Shakespeare. «La percepción o actitud exigida para seguir este drama es tal que requiere una atención continua a lo que ocurre en cada aquí y ahora, como si todo lo que hay de significativo estuviese teniendo lugar en este instante, mientras cada cosa que ocurre pasa una página del tiempo. Pienso en ella como una experiencia de un continuo presente. Sus exigencias son tan rigurosas como las de cualquier ejercicio espiritual, dejar irse al pasado y que el futuro se tome su tiempo; de tal manera que nosotros no permitimos que el pasado determine el significado de lo que ahora está ocurriendo (podría haber ocurrido otra cosa), ni tampoco anticipamos lo que va a derivarse de lo que ha ocurrido. Esto no quiere decir que cualquier cosa sea posible (aunque lo es) sino que no sabemos qué viene, y no viene, a continuación» [37]. Este hacerse presente significa demarcarse del tiempo; el pasado queda sin influencia

[37] Stanley CAVELL, *Must we Mean what we Say*, Nueva York, 1909, pág. 322; DUFRENNE, pág. 555, ante una cuestión semejante destaca: «The spectator also alienates himself in the aesthetic object, as if to sacrifice himself for the sake of its advent and as if this were a duty which he must fulfill. Still, losing himself in this way, the spectator finds himself. He must contribute something to the aesthetic object. This does not mean that he should add to the object a commentary consisting of images or representations which will eventually lead him away from aesthetic experience. Rather, he must be himself fully by gathering himself together as a whole, whithout forcing the silent plenitude of the work to become explicit or extracting any representations from this treasure trove. Thus the spectator's alienation is simply the culmination of the process of attention by which he discovers that the world of the aesthetic object into which he is plunged is also *his* world. He is at home in this world. He understands the affective quality revealed by the work because he is that quality, just as the artist is his work».

y el futuro permanece irrepresentable. Un presente que ha suprimido sus determinaciones temporales, adquiere el carácter de acontecimiento para quien se halla en él. Hay que olvidarse de sí para corresponder a lo exigido. De esta forma surge la impresión de que se vive una transformación en la lectura. Esta experiencia es ya antigua y múltiplemente acreditada. Recuérdese que en los primeros días de la novela del siglo XVII su lectura se sentía como una forma de desvarío, puesto que en la lectura uno se convertía en otra persona [38]. Dos siglos después, Henry James describra la misma transformación que acontecía en la lectura como la experiencia admirable de llevar temporalmente una vida distinta [39]. La demarcación del sujeto con respecto a sí mismo que se efectúa en la escisión contrapunteada configura el presupuesto analítico de esta impresión.

La demarcación no sólo opera que el sujeto se haga presente al texto; provoca también una tensión que se plasma en la afección del sujeto. «La 'afección' es, como formula Husserl, 'vitalidad en cuanto condición de unidad'» [40], y esto quiere decir que así, por su medio, debe ser reganado el contexto que ha sido roto en el sujeto, a causa de la demarcación de sus hábitos. Esta falta no puede ya cerrarse mediante la reactivación de los hábitos que entre tanto se han desvanecido en el pasado. La afección, por tanto, no invoca los marcos de orientación; más bien moviliza la espontaneidad del sujeto. La modalidad de la espontaneidad movilizada depende de la naturaleza del texto al que nos hacemos presentes. Modifica la espontaneidad, que por su parte no carece totalmente de contornos. Pues existen «espontaneidades de ánimo y de la voluntad, valores espontáneos y espontáneas conductas prácticas del yo, el decidirse valorando y queriendo, todo en diferentes modalidades espontáneas» [41]. Estas espontaneidades diferentemente moduladas son tomas de posición del sujeto-lector, mediante las que se intenta vincular de nuevo la experiencia todavía desconocida de la presencia en el texto con el propio caudal experiencial. Pero porque el texto dispone de la peculiaridad particular de la espontaneidad liberada del sujeto, aparece a la luz

[38] V. Michael FOCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft* (traducción de Uprich Köppen), Frankfurt, 1969, págs. 378 y ss.

[39] V. Henry JAMES, *Theory of Fiction*, ed. James E. Miller, Jr., Lincoln, 1972, pág. 93.

[40] Edmund HUSSERL, *Analysen zur passiven Synthesis* (Obras completas XI), La Haya, 1966, pág. 388.

[41] *Ibid.*, pág. 361. En este contexto Husserl destaca también la estrecha vinculación entre espontaneidad y receptividad.

una esfera que hasta ahora estaba sustraída a la conciencia. La teoría psicoanalítica del arte ha mostrado este hecho con mucha claridad. Hanns Sachs pensaba en relación a este aspecto de la obra de arte, acentuado en la lectura, impenetrable a la claridad cotidiana de la conciencia: «Por este proceso se le abre un mundo interior que es y siempre ha sido el suyo propio, pero en el que no puede entrar sin la ayuda y el estímulo procedente de esta obra en particular» [42]. La movilización de la espontaneidad efectuada en la demarcación del sujeto con respecto a sí mismo no sólo recibe su modalidad del texto, sino que bajo las condiciones del texto se transforma en una realidad de la conciencia. Así, el texto constituye una correspondiente determinación del sujeto que lee. «Podríamos decir que el yo, en cuanto yo, se desarrolla continuamente por medio de sus decisiones primeras y es correspondientemente un polo de la multiplicidad de las decisiones actuales, polo de un sistema habitual irradiador de potencias actualizables en relación a la adopción de actitudes positivas y negativas» [43]. Así se describe el efecto mutuo entre la constitución de sentido y la realidad de la conciencia, que no se efectúa como un proceso unidimensional de las meras proyecciones guiadas por los hábitos, sino como movimiento dialéctico, en cuyo transcurso se hacen los hábitos marginales, y así puede introducirse una espontaneidad, que aquéllos no controlan, en lo que se refiere a las formulaciones del texto en la conciencia.

Con ello se asocia una idea descrita por W. D. Harding acerca del carácter de la lectura: «Lo que a veces recibe el nombre de satisfacción imaginaria en novelas y obras de teatro puede... describirse de forma más plausible como expresión de anhelos o definición de deseos. Los niveles culturales en los que funciona pueden variar ampliamente; el proceso es el mismo... Parece acercarse más a la verdad... decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector y del espectador y tal vez a estimular sus deseos, más bien que suponer que satisfacen el deseo por medio de algún mecanismo de experiencia vicaria» [44]. Pensar en el acto de la lectura lo extraño que todavía no hemos experimentado, no sólo significa que debemos interpretarlo; significa también

[42] Hanns SACHS, *The Creative Unconscious. Studies in the Psychoanalysis of Art*, Cambridge/Mass., 1942, pág. 197.
[43] HUSSERL, *Analysen*, pág. 360.
[44] D. W. HARDING, «Psycological Processes in the Reading of Fiction», en *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londres, 1968, págs. 313 y s.; v. también Susanne K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, Nueva York, 1953, pág. 397.

que estos actos de interpretación tienen éxito en la medida en que por su medio se formula algo en nosotros. Pues las ideas de otro sólo pueden formularse en nuestra conciencia si, por su parte, cobra forma la espontaneidad que el texto moviliza en nosotros. Porque esta formulación de la espontaneidad suscitada sólo sucede bajo las condiciones de otro, cuyas ideas convertimos en la lectura en un tema para nosotros; formulamos nuestra espontaneidad no en relación a las orientaciones que tienen validez para nosotros, pues éstas no habrían ayudado a la realidad de esta espontaneidad suscitada. La constitución del sentido realizada en la lectura implica, por tanto, no sólo que mostramos el horizonte de sentido que está implícito en los aspectos del texto; además implica que en esta formulación de lo no formulado, siempre se encuentra a la vez la posibilidad de formularnos, y descubrir así lo que hasta ahora parecía sustraerse a nuestra conciencia. En este sentido, la literatura ofrece la posibilidad de formularnos a nosotros mismos por medio de la formulación de lo no formulado.

En este punto, la fenomenología de la lectura desemboca en la moderna temática subjetiva. Ya Husserl había modificado intencionadamente el *cogito* cartesiano en cuanto la autopercepción del yo en la conciencia de su pensar, de manera que destacó las discrepancias que se producían entre los grados de certeza del *cogito* y los grados de incertidumbre de la conciencia [45]. Desde el psicoanálisis sabemos que existe un gran ámbito en el sujeto que se articula en una multiplicidad de símbolos y que, por ello, permanece enteramente cerrado a la conciencia. Estos límites en el sujeto hacen plausible la implicación de la referencia de Freud: «El yo debe hacerse donde estaba el ello.» Pues significan, según la modificación de Ricoeur, que Freud «en lugar de la *conciencia* sitúa el *hacerse-consciente*». «Lo que era origen, se convierte en tarea o fin» [46].

La lectura no es una terapia que tuviera que traer de nuevo los símbolos desprendidos de la conciencia y excomulgados. Sin embargo, permite conocer en qué poca medida es el sujeto un hecho dado a sí mismo, aun cuando sólo lo fuere para la propia conciencia. Pero si la certeza del sujeto ya no se fundamenta exclusivamente en su conciencia, ni siquiera en aquella condición mínima de Descartes de que existe aquello que se percibe en el

[45] V. Edmund HUSSERL, *Cartesianische Meditationen* (Obras completas I), La Haya, 1973², págs. 574 y 61 y ss.
[46] RICOEUR, pág. 142.

espejo de su conciencia, entonces la lectura de la literatura de ficción como movilización de la espontaneidad adquiere una función no carente de importancia en el «hacerse-consciente». Pues esta espontaneidad del sujeto se manifiesta ante el trasfondo de la conciencia presente, cuyo puesto marginal en la lectura sólo sirve para asumir en la conciencia la espontaneidad formulada y suscitada bajo otras condiciones que las propias. Este hecho no dejará intacta a la propia conciencia presente; pues la asunción tiene lugar en la medida en que la misma conciencia empieza a aceptar otra forma.